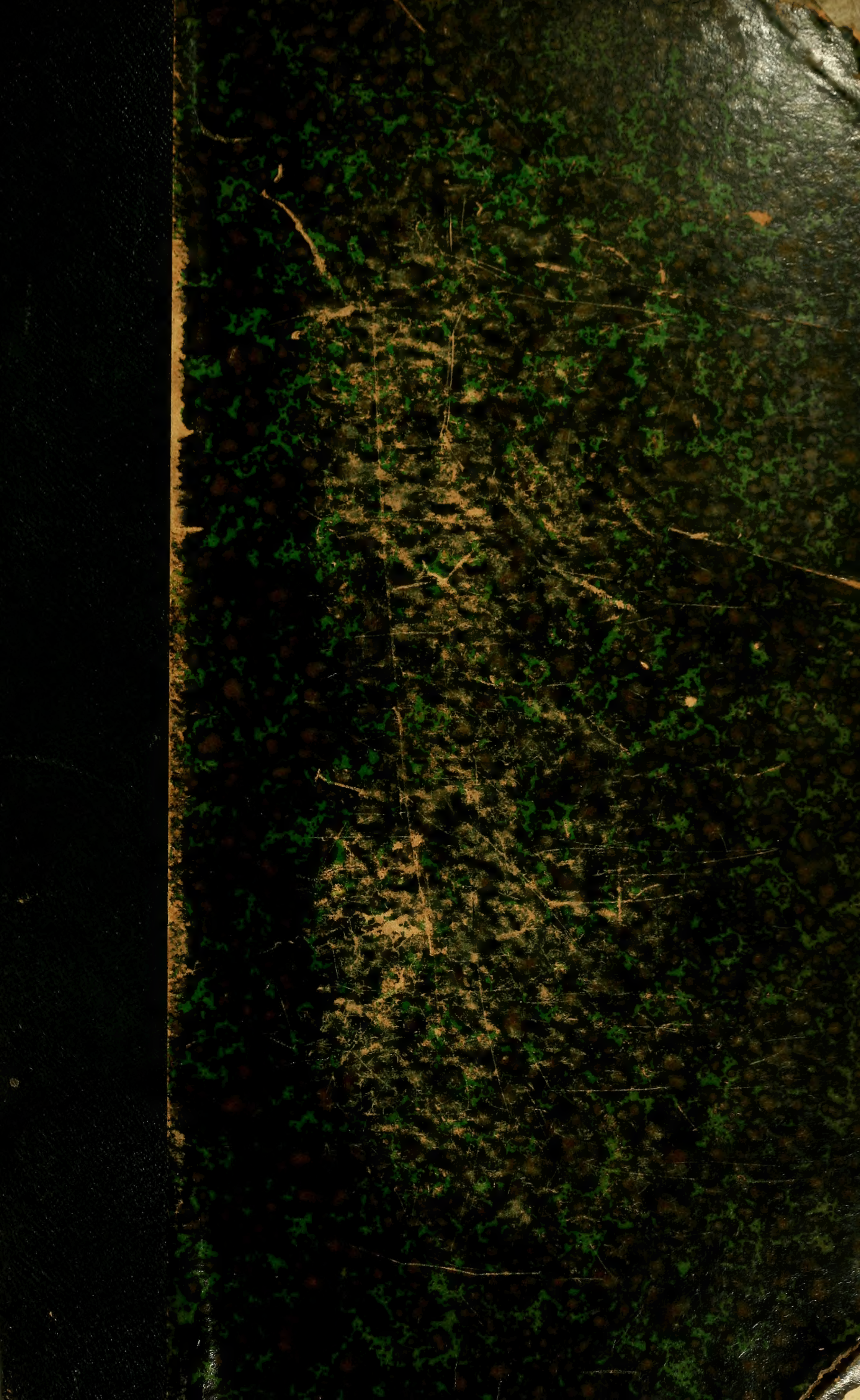
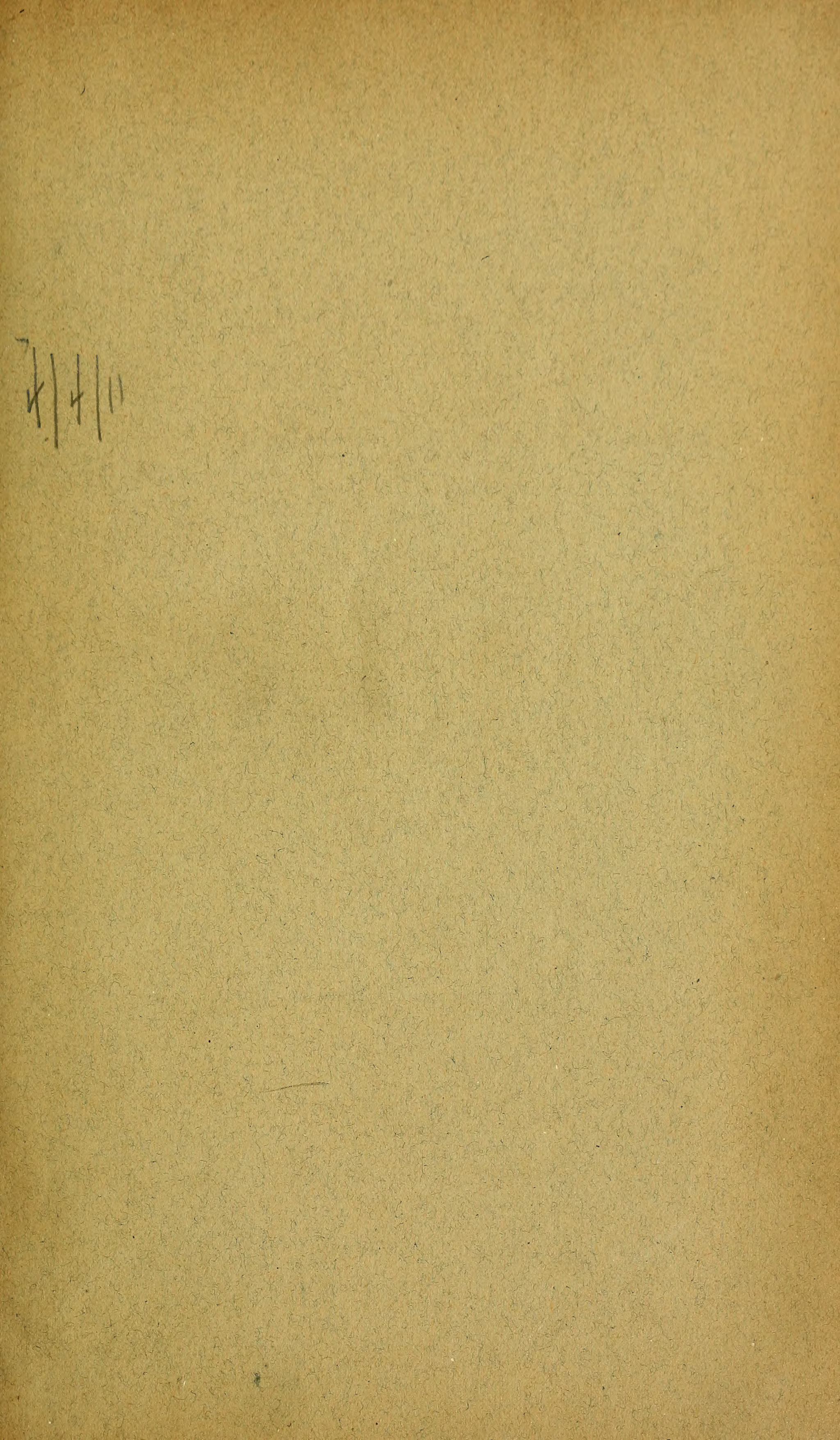
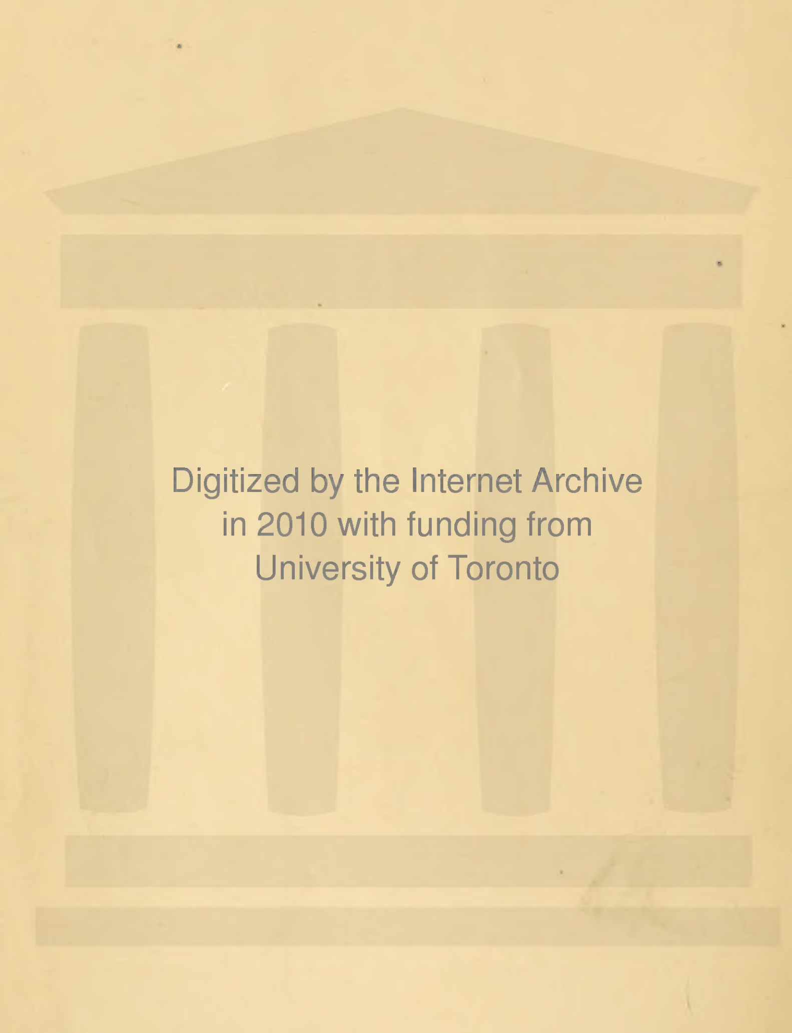




No 4042.234
Vol 1
THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
LUX
OMNIUM
CIVIUM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 . 1878




Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/simrevuemusicale19051pari

1re Année. — N° 1 — 15 mai 1905.

Le Mercure Musical



Paraît le 1er et le 15 de chaque mois

*4042.2

AU SOMMAIRE :



2, Rue de Louvois
PARIS IIe

PRIX DU NUMÉRO : Cinquante centimes.

SOMMAIRE

ABONNEMENTS :

	Un an.	Six mois.
Paris et Départements	**12** fr.	**6** fr.
Étranger	**15** fr.	**7** fr. **50**

Pour les abonnés du *Mercure de France*, le prix de l'abonnement d'un an est réduit à 10 fr. (Paris et départements) et à 13 fr. (Étranger).

Le Numéro : **0.50**

E. DEMETS, Éditeur de Musique

2, rue de Louvois. — **PARIS, IIe**

G. Dupont.	**Les Effarés**, Mélodie pour chant et piano. . . .	**2** fr. »
—	**Le Jour des Morts**, — — . . .	**1** fr. **70**
M. Ravel.	**D'Anne jouant de l'Espinette**, — . . .	**1** fr. **70**
—	**D'Anne qui me jecta de la neige**, — . . .	**1** fr. **70**
—	**Jeux d'Eaux**, pour piano.	**3** fr. **35**

Pour aider à la diffusion des œuvres musicales, la maison E. Demets offre à MM. les Compositeurs de musique d'imprimer, d'éditer et de lancer à des conditions exceptionnelles de bon marché, de rapidité et d'exécution, leurs ouvrages musicaux, tout en leur réservant, s'ils le désirent, la propriété exclusive.

Direction et organisation de Concerts pour Paris, la Province et l'Étranger

Agence de la Société Nationale de Musique

Achat et vente d'Instruments de musique neufs et d'occasion

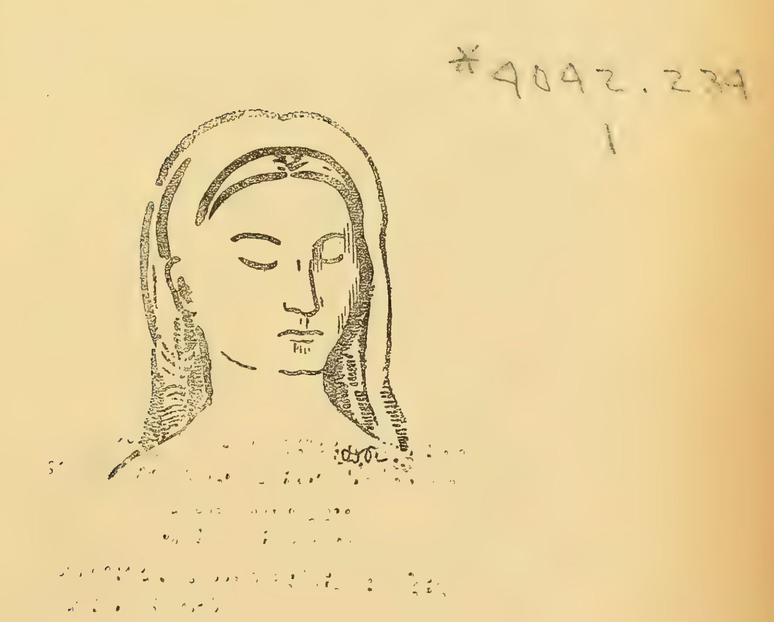
Feb. 13 - 1906

w. cond

1re Année (1905). Tome unique.

Le Mercure Musical

*4042.234
1



PARIS (IIe)
2, Rue de Louvois, 2



AUX LECTEURS

Le XIXe siècle a vu renaître le plus ancien de nos écrits périodiques, devenu le plus moderne et le plus riche en jeunes ardeurs et en talents nouveaux : le Mercure de France *est aujourd'hui le vrai messager des lettres ; rien ne lui échappe, de tout ce qui se lit dans l'univers ; et deux fois par mois il apporte à ses fidèles un délicat régal d'œuvres fraîches et d'opinions sincères. Nous avons voulu faire pour la musique, dont le rôle est si important aujourd'hui, ce qui a si bien réussi pour la littérature. Le* Mercure musical *sera, comme son aîné, l'exact et scrupuleux observateur, ou plutôt l'écouteur attentif de tous les sons harmonieux ou discordants par où l'humanité charme ses jours et console ses ennuis. Aussi bien, le dieu que les Latins ont appelé Mercure fut Hermès en son temps ; il sut lier sept cordes sur la carapace d'une tortue et les choquer du plectre chacune à leur tour. Le subtil inventeur de la lyre n'est-il pas le père de toute harmonie ?*

Cependant nous n'imiterons pas en tout notre dieu. Certes, nous lui demanderons un peu de cette lucide intelligence qui dénonçait si bien à Ulysse les ruses de Circé. Mais si nous prétendons, nous aussi, au beau titre de Conducteur des Ames, *ce ne sera point pour les livrer au mélancolique Hadès : nous voulons leur ouvrir les portes d'ivoire des Jardins de musique, plus merveilleux que le Jardin des Hespérides.*

Tel est, à tous, notre but ; mais nous n'y allons point par les mêmes routes. Il y aura des dissonances dans notre concert. Loin de les éviter, nous les chercherions plutôt, sachant que du choc des opinions contraires se dégage ce qui est, pour chacun de

nous, la vérité. Seule une sincérité égale nous unit et fera, je l'espère, notre force.

Je n'en dirai pas plus : c'est à l'œuvre qu'on nous jugera. Qu'il me soit seulement permis de remercier tous ceux, si nombreux et souvent si glorieux, qui dès l'abord ont voulu nous prêter leur concours et nous témoigner leur confiance ; et particulièrement l'ineffable musicien des couleurs et des lignes, le maître Odilon Redon, à qui nous devons cette belle figure pensive, toute aux aguets du mystère intérieur. Nous tâcherons, c'est tout dire, de mériter un tel emblème.

L. L.



LE VIEILLARD
ET LE JEUNE HOMME

Pour agacer Louis de Serres.

Le petit vieillard secoua tristement la tête et dit avec douceur :

— Croyez-moi, mon jeune ami, la Musique est la plus perfide des maîtresses et la plus impérieuse. Elle exige de ses amants le don total, et, lorsqu'on l'a dans le sang, elle vous lâche : vous vieillissez et elle refuse de vieillir avec vous. Bien plus, elle se fait un jeu cruel de rajeunir chaque jour et de se renouveler si profondément que vous finissez par ne plus la reconnaître. Chacune des heures qui s'écoulent vous éloigne d'elle davantage ; vous sentez nettement que vous mourrez sans pouvoir retrouver jamais ses caresses enfuies ; et vous goûtez les joies amères du souvenir pendant que, sous vos yeux, l'infidèle enivre de nouveaux amants. C'est une affreuse tristesse ! C'est une...

Le jeune homme imberbe et chevelu sourit avec suffisance et interrompit cette litanie :

— Vous faites là, Monsieur, le procès de la vie. C'est en effet, assurent les compétences, une assez lamentable aventure, mais nous la tentons toujours avec une confiance nouvelle. Jamais la crainte des souffrances probables n'écartera les hommes de l'amour. Et c'est le plus salutaire des aveuglements. Je n'abandonnerai donc pas la musique, car je lui dois déjà trop de frissons heureux pour croire volontiers à sa trahison.

Il dit, et caressa les pans orgueilleux de sa cravate flottante.

— Hélas ! j'ai tenu le même langage, soupira le vieux Monsieur, et je souffre de ne pouvoir vous en faire sentir la vanité. J'ai connu votre joie naïve de néophyte, et mon intransigeance ne fut pas moindre vis-à-vis des mélomanes âgés que scandalisait mon culte pour les musiques dites révolutionnaires... Ne souriez pas, mon jeune ami, on a toujours été révolutionnaire pour

quelqu'un, une fois dans sa vie, et les réactionnaires d'aujourd'hui vous ont, autrefois, ressemblé.

— Je ne l'aurais pas cru, fit, à part lui, le jeune homme.

— Elevé dans la religion des classiques, commença son interlocuteur en s'accoudant, comme pour un long récit, j'ai cru m'affranchir de tout préjugé en m'appliquant à comprendre les œuvres de Meyerbeer dont le fracassant orchestre ébranlait alors l'Opéra. J'y parvins et pénétrai avec joie les arcanes de ces bruyantes harmonies. L'Ecole dramatique italienne n'eut bientôt plus de secret pour moi, et je me disposais à jouir en paix de ce copieux répertoire lorsque des compositeurs nouveaux apportèrent au théâtre un langage musical inédit. Je l'étudiai patiemment et arrivai à m'assimiler la langue de Massenet et de ses élèves. Mais je ne pus jouir longtemps de ma victoire. Wagner pénétrait peu à peu le public français et son œuvre colossale s'imposait à l'attention de tous les musiciens sérieux. Un peu las de tant d'avatars, j'entrepris pourtant l'étude du *Ring* : je descendis dans Nibelheim et je conversai avec les nains, les dieux et les géants. Hélas ! je fus bientôt saisi d'une invincible angoisse. Cette musique me demeurait étrangère. La beauté de ces magnifiques architectures sonores m'échappait trop souvent. La pensée hautaine et forte du musicien parvenait parfois à m'émouvoir, mais je demeurais choqué du langage qui la traduisait à mon oreille. Ces harmonies rudes me blessaient. Certains accords dissonants, cent fois rencontrés jusqu'ici, me révoltèrent bientôt par leur hâte impudente à accaparer la première place dans l'écriture. La sauvage quinte augmentée, au lieu de se glisser discrètement dans l'accord parfait par mouvement chromatique, comme autrefois...

— C'était le bon temps, murmura, non sans ironie, l'éphèbe, heureusement inentendu.

— La quinte augmentée s'offrit brusquement dans l'éclat aveuglant des cuivres, toute nue. Les altérations ne voulurent plus se contenter d'amener des effets de passage et prétendirent constituer des sonorités isolées et indépendantes. Toutes ces agrégations indiscrètes s'enchaînèrent bientôt sans ménagement et me devinrent une source d'affliction nouvelle. Le tissu harmonique se fit rugueux et grossier, et la langue musicale, tout alourdie d'âpres néologismes, me peina par son agressive inélégance. Il m'apparut confusément que la musique évoluait vers l'irrémédiable dureté.

L'adolescent étouffa un petit rire impoli, mais le vieux Monsieur continua, avec passion :

— Ma tendresse pour l'Art était pourtant si forte que je triom-

phai, une fois encore, de cette impression et qu'à force de patience et d'entraînement raisonné je parvins à goûter quelques joies à l'écriture wagnérienne. Certainement, me disais-je, c'était là, Dieu merci, la dernière étape de la curiosité sonore ; et l'évolution musicale ramènerait, sans aucun doute, les compositeurs à l'ancien idéal d'euphonie et de consonante pureté. C'est alors que je connus le définitif écroulement de mes dernières illusions.

— Racontez-moi cela, fit le jeune homme avec bonne humeur.

— L'écriture de Wagner a paru trop pauvre encore à la génération qui lui succéda. Les accords de quinte augmentée rejoignirent la quarte et sixte dans le tiroir des rebuts, les quintes se poursuivirent éperdument ; les appoggiatures ne voulurent plus se résoudre ; la fausse relation de triton et d'octave fut recherchée comme une élégance ; les gammes, disloquées et amputées de leur sensible, pataugèrent dans les tons entiers, et les quartes (les dures et haïssables quartes) se tressèrent en odieuses guirlandes, organisant des jeux sacrilèges au sein des plus respectables enchaînements. Et ce fut Chabrier, et ce fut M. Gabriel Fauré, et ce fut M. Claude Debussy ! Quelle pitié ! L'évolution s'était poursuivie implacablement dans le sens de l'incohérence et de la discordance. Nous en éprouvons aujourd'hui les horribles méfaits. La musique m'a trahi ! Elle est morte pour moi, je pleure désespérément sur son cadavre !

Et le vieillard se moucha, avec force, dans un mouchoir à carreaux.

Mais l'impudent jeune homme ne voulut pas s'associer à cette douleur et répondit :

— Pourquoi interpréter d'une façon aussi injuste les tendances et les recherches modernes ? Osez-vous parler de duretés et de discordances lorsque la seule préoccupation de tous les compositeurs contemporains est d'obtenir de nouvelles douceurs, d'inédites caresses et d'imprévues suavités ? La sensualité nous domine. Elle a brisé toutes les formules établies et détruit toutes les écoles existantes. La joie physique nous requiert, le frisson animal nous gouverne, la vibration nerveuse nous asservit ; nous leur avons tout sacrifié, règles, traditions et expérience !

— Vous l'avouez, c'est l'anarchie !

— Accusez-nous d'irrespect, soit, mais ne nous soupçonnez pas de détourner l'Art musical de sa mission d'enchantement. Toutes les licences d'écriture qui vous scandalisent n'ont pas d'autre justification que cette voluptueuse recherche des joies de l'oreille. L'appoggiature n'a été inoculée à l'accord que pour

augmenter sa souplesse, son élasticité et sa nervosité : cette heureuse greffe sonore l'a gonflé de sève ! La gamme par tons (qui, loin d'être une nouveauté, n'est qu'un retour à d'antiques formules modales), en brisant provisoirement le lien qui rattache chaque degré à une impérieuse tonalité, égrène dans l'espace des notes délicieusement allégées, comme des perles libérées du fil d'un collier ! Les quartes et les quintes offrent des enchaînements d'une extrême douceur que, seul, un préjugé d'école a trop longtemps dépréciés...

— Et la neuvième ! cria le vieillard d'une voix angoissée.

— La neuvième, c'est la grande calomniée. Il semble aujourd'hui qu'elle résume toutes les audaces, toutes les outrances et tous les sacrilèges... Ai-je donc besoin de vous dire que l'accord de neuvième est un accord d'école, le plus doux de tous, et que tous les compositeurs l'ont employé avec abondance sans soulever de protestations ?

— Pardon, pardon, jeune homme, c'est contre l'usage infâme des « successions de neuvième » que je m'insurge. Oseriez-vous soutenir que l'enchaînement de deux accords de neuvième ne sape pas par la base toutes les règles de...

— Je vous concède, Monsieur, que, sans parler des deux quintes et des deux septièmes consécutives qu'elle fait entendre avec innocence, cette succession « infâme » assigne à la neuvième le rôle d'une résonance naturelle de la basse et la délivre ainsi de la servitude des préparations des résolutions. Cet accord acquiert l'indépendance d'un accord parfait. Mais quoi ? Les lois de l'acoustique ne sont-elles pas favorables à cette conception ? La neuvième ne fait-elle pas partie des harmoniques naturelles d'un corps sonore entrant en vibration ? Cette considération ne justifierait-elle pas, à elle seule, cette nouvelle formule harmonique qui se recommande encore par son incomparable douceur ?

— Heu ! heu ! bégaya le Monsieur âgé, qui semblait accablé de stupeur.

— Notre seul crime est d'avoir rêvé une ère de liberté où la musique retrouvera dans l'Humanité inquiète son humble et magnifique rôle : le Charme, le Charme ingénu qui ignore les considérations d'écoles, le Charme impérieux et doux qui souleva les rocs et terrassa les fauves, le Charme ignorant et divin qui ruissela jadis de la harpe d'Orphée et de la lyre d'Amphion !

— Ces sentiments vous honorent, mon jeune ami, répondit, d'une voix où perçait une ironie obscure, le petit vieillard qui s'était ressaisi ; mais la présomption vous égare. Auriez-vous l'audace de prêter à vos seuls contemporains ce simple et magnifique idéal ? Pensez-vous que ces préoccupations aient été ignorées des musiciens d'autrefois ? Croyez-vous donc la disso-

nance une condition nécessaire de la beauté et pensez-vous que nos classiques, à cause de leurs consonantes harmonies, n'ont pu atteindre le niveau artistique des élèves de M. Debussy ?

— Monsieur, répliqua le jeune homme un peu nerveux, vous me prêtez des raisonnements lourds d'absurdités ; permettez-moi seulement de vous demander si vous admettez résolument le principe de l'écriture classique ?

— Sans aucun doute.

— Souffrez alors que j'admire en toute sincérité la complaisance de votre oreille. La mienne admet facilement les dissonances d'un Debussy, mais n'a pas encore pu s'habituer à celles de Bach.

— Que dites-vous ? s'écria le vieillard, béant.

— Je dis que c'est pour moi un sujet perpétuel d'émerveillement que le spectacle de musiciens horrifiés devant une altération moderne et satisfaits des agrégations innommables, oui, Monsieur, innommables, amenées par le jeu du contrepoint classique. Jamais un musicien contemporain n'osera réunir en accord les notes que superpose Bach dans tel de ses *chorals*. Nous écrivons « en hauteur » ; nous construisons, avec des intervalles enlacés, d'ingénieuses colonnades sonores et nous cherchons ensuite à les réunir avec élégance. Les classiques, au contraire, écrivent en largeur.

— Qu'est-ce que cela veut dire ?

— Cela veut dire que leurs phrases étaient d'abord jalonnées de cadences régulières et symétriques, et d'harmonies de tout repos, puis ils mettaient en marche les quatre contrepoints qui partaient d'un bon pas, luttaient entre eux, jouaient à saute-mouton, se heurtaient, se marchaient sur les pieds avec frénésie pour se réconcilier enfin à l'accord final, après avoir commis toutes sortes de déprédations harmoniques au cours de leur voyage. On arrivait ainsi à des rencontres de notes de passage vraiment terrifiantes, à de telles cruautés que...

Mais le vieux Monsieur, outré de tant de blasphèmes, ne voulut point en entendre davantage et s'en alla brusquement. Entre nous, son jeune interlocuteur s'était montré démesurément prolixe.

WILLY.



LE DRAME MUSICAL MODERNE [1]

Notre théâtre musical n'a pas seulement à mes yeux le mérite de nous avoir donné, depuis dix ans, un *Fervaal* et un *Pelléas*, ce qui, à vrai dire, est déjà fort beau. Il me semble aussi que son histoire, depuis cette dizaine d'années, présente un intérêt plus vif que jamais et pose des questions qui ne sont pas encore résolues. Nous traversons une crise. Au lieu de sortir toutes du même moule, d'être taillées sur le même patron (malgré la différence des talents), comme ce fut le cas jusqu'en 1895, les œuvres importantes que l'on a mises à la scène en ces derniers temps diffèrent profondément entre elles ; elles s'inspirent de principes distincts ou même opposés, relèvent d'esthétiques contradictoires. Il semble qu'il y ait incertitude, hésitation entre différents types ; il semble, pour parler le langage de l'histoire naturelle, que nous soyons dans une de ces périodes de variation intense où, subitement, une espèce jusque-là uniforme se segmente en variétés dissemblables, dont les plus fortes feront souche d'espèces nouvelles. Et la France est bien le champ de bataille où luttent entre elles ces formes récentes de la musique dramatique. Ni l'Italie, vouée aux grossiers faits divers et à la non moins grossière musique d'un Mascagni ou d'un Leoncavallo, ni l'Allemagne, où des compositeurs de mérite, comme Humperdinck et Schillings, se traînent péniblement sur les traces de Wagner, ni la Russie, malgré tout l'éclat de l'opéra national et populaire de Borodine, de Moussorgsky et de Rimsky-Korsakof, ni aucun pays d'Europe enfin ne nous offre en ce moment le spectacle d'une aussi riche, d'une aussi émouvante diversité. C'est en France que se réglera le débat ouvert et que se fixeront les destinées du drame musical : de même, c'est en France que se déroula, au XVIIIe siècle, la querelle

(1) Série de conférences faites à l'École des Hautes Études Sociales, en mars et avril 1905.

des Bouffons, et la rivalité de Piccini et de Gluck un peu plus tard ; une fois de plus, tout dépend de nous.

Ce que j'avance là peut paraître étrange à ceux qui ne suivent le mouvement artistique que par les affiches des théâtres et le baromètre du succès quotidien. Il semble en effet qu'il n'y ait pas une si grande différence que je veux bien le dire entre une *Reine Fiammette* et une *Muguette*, qu'une œuvre comme le *Fils de l'Étoile* ne présente guère d'autre particularité que l'étonnante constance du chiffre des recettes, et qu'aucun idéal précis ne se réalise dans l'*Hélène*, de C. Saint-Saëns, ou la *Xavière*, d'un autre membre de l'Institut. Cela est vrai ; mais ce ne sont pas ces œuvres-là qu'il faut considérer. Une œuvre médiocre n'a point d'influence ; elle meurt, et tout se passe comme si elle n'avait jamais existé. Ceux qui fréquentent un tant soit peu les milieux artistiques savent comme moi que les vrais maîtres de notre jeunesse sont ceux dont les ouvrages affirment un principe, ou (ce qui vaut mieux encore) expriment une manière personnelle de sentir ; ceux-là ne sont pas nombreux : ils se nomment V. d'Indy, A. Bruneau, G. Charpentier et Cl. Debussy. Ce sont leurs œuvres qui comptent, et qui seules laisseront une trace dans l'histoire du drame musical. C'est entre elles qu'on peut remarquer ces profondes différences que je signalais en commençant. Inégalement belles d'ailleurs, sorties de cerveaux plus ou moins riches et cultivés, elles ont toutes du moins une physionomie, plus ou moins sympathique, mais arrêtée. Dans la lutte dont je vous parlais, elles ont chacune leur bannière, leur devise, leurs armoiries et aussi leur armure, parfois hérissée de redoutables piquants ; nous ne nous laisserons pas intimider ni rebuter ; nous nous approcherons des plus rébarbatives, parce que c'est notre devoir ; et peut-être reconnaîtrons-nous qu'elles sont moins dangereuses pour leurs antagonistes que d'autres, vêtues de leur seule grâce, et armées de charmes inévitables.

I

LA LÉGENDE HÉROÏQUE : *Fervaal.*

Comme type de la manière de V. d'Indy, je prendrai *Fervaal*, et non pas l'*Étranger*. Il y a dans cette œuvre plus récente des beautés de premier ordre, mais j'y distingue aussi une influenee étrangère, sensible et dans le choix du sujet, et dans le ton du dialogue, et dans la musique même : cette influence est celle d'une école rivale, l'école des véristes français, et de Charpentier

en particulier. Par là l'*Étranger* me semble une œuvre moins franche, moins forte, et, somme toute, moins belle que *Ferraal*. Et je sais bien que l'on va me dire que *Ferraal* est tout pénétré de wagnérisme, et ne peut, par conséquent, passer pour une œuvre originale. « Jamais rien ne donna comme *Ferraal* l'idée de ce qu'est en musique une copie... *Ferraal* est une merveille de photographie ou de phonographie... L'auteur de *Ferraal* est coessentiel et consubstantiel à son dieu, à son père, qui, s'il s'était connu en ce fils, eût mis en lui toutes ses complaisances. » Ainsi s'exprime, le 15 avril 1897, le critique de la *Revue des Deux Mondes* (1). Et à sa suite, d'autres défenseurs du génie national poussaient des cris d'alarme : « Nous sommes trahis, nous sommes perdus! C'est Wagner tout entier qu'on nous impose, sous le nom de Vincent d'Indy. Sus au vil plagiaire ! Guerre aux brumes du Nord et à l'harmonie allemande ! A nous les vieux maîtres français, Rossini et Meyerbeer en tête ! A nous Ambroise Thomas et Gounod ! A nous les Italiens! » M. Bellaigue lui-même, qui fait son possible pour demeurer bienveillant, termine son article par un rapprochement inattendu entre le dénouement de *Ferraal* et le dernier tableau des *Vierges aux Rochers*, de G. d'Annunzio, que la *Revue des Deux Mondes* venait justement de publier ; et je n'ai pas besoin de dire où vont ses préférences.

Huit ans ont passé depuis ces beaux débats, et nous voyons aujourd'hui que la question était mal posée. Sans doute, Vincent d'Indy, en écrivant *Ferraal*, a montré qu'il connaissait Wagner et approuvait ses réformes. Il ne fallait pas l'en accuser, mais l'en féliciter. Il y a dans Wagner autre chose que des légendes germaniques ou des artifices d'orchestration. Il y a tout un système dramatique, que l'on pouvait adopter ou rejeter. Mais si on le rejetait, — à moins de posséder un génie égal au sien en puissance créatrice, — on retombait dans les vieilles formules de l'opéra français: une intrigue romanesque, des coups de théâtre, des décors et des costumes, un livret incolore, des airs, des duos, des ensembles et des ballets (2). Les œuvres entièrement originales et sans précédent sont fort rares ; même pour écrire *Ferraal*, il fallait choisir un modèle ; on ne pouvait en prendre un meilleur. Reste à savoir si l'auteur a su, tout en appliquant des principes qui n'étaient point de son invention,

(1) *Ferraal* a été joué pour la première fois à la *Monnaie* de Bruxelles, le 12 mars 1897.

(2) Cette forme d'opéra existe encore, et des musiciens tels que Massenet et Saint-Saens lui restent au fond très fidèles, malgré quelques concessions à Wagner.

sauvegarder sa personnalité, et adapter au goût français la poétique du musicien allemand.

Le poème de *Fervaal* exhale, ce n'est point contestable, un assez fort parfum de wagnérisme. Vincent d'Indy, comme on sait, en est l'auteur ; fidèle en cela à la doctrine de Wagner qui, pour rendre plus intime l'union du texte et de la musique, voulut qu'ils fussent l'œuvre d'un seul, et non le fruit d'une collaboration. Et Wagner, malgré des lourdeurs, une certaine monotonie et un pédantisme déplaisant (oh ! ce duo du 2e acte de *Tristan et Yseult* !), a été, en effet, un grand poète en même temps qu'un grand musicien. Vincent d'Indy n'est point un écrivain méprisable, et sa prose rythmée et assonancée, à défaut d'une grande richesse de vocabulaire, a du moins de la fermeté, et fournit au musicien d'excellents rythmes, qui ne seront pas perdus.

Le sujet est tiré d'une légende suédoise, transportée dans les Cévennes et combinée avec de vagues traditions locales ; le résultat de cette transplantation est de mettre aux prises Gaulois et Sarrasins, derniers fidèles de la vieille religion druidique et sectateurs de Mahomet. Il suffit pour cela d'un petit anachronisme de six ou sept siècles, bien négligeable lorsqu'il s'agit d'une légende.

Fervaal, dernier descendant de la race éteinte des Nuées, a une mission, qui est de défendre sa patrie et de sauver l'antique religion de sa race. Mais il ne pourra accomplir cette mission que s'il reste pur, et sa pureté, dès le premier acte, se trouve en grand péril : car Guilhen, la Sarrasine, a recueilli le héros blessé et le tient prisonnier de ses charmes en des jardins enchantés. Cependant, à la voix du vieux prêtre Arfagard, il retrouve sa vertu et quitte l'ensorceleuse, mais après un moment de faiblesse dont il lui sera tenu compte par la Destinée. Lorsque les chefs de clan l'ont mis à leur tête, et qu'il s'agit de repousser l'invasion des Sarrasins, conduits par Guilhen folle de dépit, Fervaal, ayant déchu, mène son armée à la défaite. Nous le retrouvons, au IIIe acte, seul sur le champ de bataille, parmi les cadavres que la neige recouvre. Conscient de sa faute, il veut mourir, et Arfagard, le couteau levé, va l'offrir en victime expiatoire, lorsque la voix plaintive de Guilhen se fait entendre à travers les sifflements de la bise. Alors l'amour se réveille, Fervaal court à Guilhen, couchant à terre Arfagard qui lui barre le chemin. Guilhen expire, et il l'emporte vers les cimes où s'annonce une aurore nouvelle, tandis qu'un chœur mystique proclame, sur la mélodie du *Pange lingua* grégorien, le commandement d'amour qui va succéder à la vieille loi de renoncement.

On voit assez combien nous sommes près, en tout ceci, de Wagner. Fervaal ressemble à Parsifal par sa vertu et à Siegfried par l'initiation amoureuse qui lui est donnée sous nos yeux. Guilhen la Sarrasine est une sœur de la brune Kundry. Guilhen la guérisseuse a la science d'Yseult et aussi sa faiblesse. Il y a encore une certaine évocation de Kaïtô qui rappelle singulièrement l'évocation d'Erda, non par la musique, fort originale en cet endroit, mais par le caractère également prophétique, également obscur, et, pour tout dire, également inutile, de ces deux scènes. Il y a surtout les idées.

Fervaal est un drame symbolique, selon le vœu de Wagner. Il ne s'agit pas tant de savoir si le héros sera vainqueur, ou si Guilhen mourra, que d'assister au triomphe d'une idée, représentée par l'un des personnages, sur une autre idée, dont l'autre est le champion. Fervaal et son maître Arfagard représentent le renoncement, l'abstinence et la pureté, cette pureté qui rend les héros invincibles. Et voilà une idée bien chère à Wagner, puisqu'elle apparaît et dans la *Tétralogie* et dans *Parsifal*.

Guilhen représente l'amour, dans toute son ardeur et toute sa douceur. Cet amour triomphe, et alors il arrive une chose bien curieuse : c'est qu'il s'épure brusquement et devient la charité chrétienne. C'est là une équivoque dont Wagner a donné l'exemple dans la *Tétralogie*, mais avec beaucoup plus de discrétion : il n'y a point d'allusion directe à la doctrine du Christ, et dans *Parsifal*, qui est un drame véritablement chrétien, c'est au contraire par le renoncement à l'amour terrestre que les pécheurs sont rachetés. Ici l'on ne peut méconnaître cette religion nouvelle, venue de l'Orient ; l'identité d' « Iésus » n'est point douteuse ; et la mélodie du *Pange lingua* n'est pas seulement chrétienne, mais catholique. Cet amour qui va triompher de la mort est-il bien le même qui chantait à Guilhen « la splendeur de son regard », et « la chaleur de son haleine », et « les blancheurs de son corps vermeil » ? Il est permis d'en douter ; et si ce n'est pas le même amour, la pièce entière n'a plus de sens. Il y a déjà bien de la confusion dans les idées de Wagner. Cette confusion touche ici aux limites de l'incohérence.

Le poème est donc directement inspiré de Wagner ; c'est une œuvre d'imitation, et d'imitation, comme il arrive, un peu maladroite. Que faut-il penser de la musique ? A peu près exactement le contraire, et c'est là que je ne comprends plus ni M. Bellaigue, ni les critiques qui, avec moins d'élégance et de courtoisie, ont fait valoir les mêmes griefs. Il faudrait cependant arriver à ne plus confondre l'application d'un système et la copie d'un procédé, la fidélité à certains principes généraux et l'imitation d'une forme déterminée.

C'est au nom de l'expression dramatique que Wagner a accompli sa réforme. Les chanteurs comme l'orchestre ne doivent, selon lui, avoir d'autre rôle que de traduire le sens des paroles et de souligner les intentions du poète. On évitera donc ces morceaux à forme fixe, ces airs avec couplets et reprises, qui n'ont pour objet que de faire valoir une belle voix ou une belle ligne mélodique, et qui interrompent l'action. On renoncera aussi à ces ensembles de l'ancien opéra, où l'amante et l'amant, le tyran et le traître, le bourreau et sa victime s'égosillent de compagnie et vocalisent à perte d'haleine sur des paroles insignifiantes et d'ailleurs inintelligibles. Remarquons en passant que Wagner lui-même se permet quelques infractions à cette règle. Il y a de véritables romances dans la *Tétralogie* et dans *Tristan ;* il y a un quintette dans les *Maîtres Chanteurs* ; et les duos d'amour se terminent volontiers par des ensembles (*Siegfried*, *Tristan*), comme s'il était plus naturel de parler à la fois lorsqu'on parle d'amour que sur tout autre sujet. Il n'en est pas moins vrai que ce qui domine, dans les rôles de Wagner, c'est une déclamation notée et fortement accentuée.

C'est aussi sur les accents de la parole que se règle très scrupuleusement Vincent d'Indy. Mais ces accents sont ceux du langage français, ils sont harmonieux et modérés, sans rien qui rappelle les brusques explosions de l'allemand : d'où une ligne mélodique plus suivie, moins abrupte et moins heurtée ; nous sommes loin ici des grands écarts familiers à Wagner. En outre, on sent que l'auteur a le respect de la voix, et qu'il aime à l'entendre chanter. Les musiciens allemands, et les plus grands, un Bach, un Beethoven, un Wagner, n'aiment guère la voix, ou du moins ne la traitent pas en amie, mais en servante qui doit obéir et faire, coûte que coûte, sa partie dans l'ensemble, à travers les intervalles le plus pénibles et les plus disparates. Vincent d'Indy a, au contraire, le sens et le souci de l'euphonie vocale, et en cela il est bien un Latin. Sans cesse sa déclamation devient un chant, sans cesse les notes s'organisent en motifs qui passent et font place à d'autres motifs encore : ce ne sont point des airs, car il n'y a ni reprises ni développements, mais ce sont déjà des phrases, très expressives et très musicales à la fois, qui forment entre elles un discours suivi.

L'orchestre a, comme on sait, un rôle très important dans le drame wagnérien ; très important et non prépondérant, car il ne faut pas être dupe des exécutions de l'Opéra de Paris : tout est arrangé, à Bayreuth, pour que le chant soit constamment entendu, et se détache sur la trame symphonique comme les personnages sur la toile de fond. Mais le plus souvent c'est bien à l'orchestre qu'il faut chercher le véritable sens d'une scène ;

c'est lui qui, à l'aide de ses mélodies caractéristiques, nous fait comprendre que le débat n'a pas lieu seulement entre Wotan et la Walkyrie, ou entre Kundry et Parsifal : c'est la Justice et la Pitié qui sont aux prises, c'est l'amour humain qui cherche à triompher de l'amour divin. L'orchestre est l'exégète infatigable de l'action et le héraut des symboles.

Vincent d'Indy est, lui aussi, un maître de l'orchestre ; comme Wagner, il double le drame réel d'un drame symphonique et symbolique où se heurtent et s'associent tour à tour les mélodies caractéristiques. Ces mélodies sont au nombre de 26, selon MM. Pierre de Bréville et Henry Gauthier-Villars (1), de 12, selon le Maître lui-même (2), qui peut-être y reconnaît les douze apôtres de ce nouvel Evangile. Peu importe d'ailleurs ; il nous suffit que ces mélodies soient expressives et se prêtent avec souplesse au rôle qui leur est assigné. Mais ce n'est pas tout ; les mélodies ne sont pas seules significatives, les tonalités ont aussi leur emploi et leur caractère : le ton de *si* est associé toujours à l'idée de la guerre, le ton de *ré* à un assaut, un élan ; la patrie s'exprime en *sol* majeur, et la religion en *mi bémol* ; le ton de *fa* est réservé à Guilhen, le ton de *la bémol* à sa souffrance, et le ton de *fa dièse*, point de jonction desdiè ses et des bémols, à l'amour réciproque de Férvaal et de Guilhen. C'est bien là du nouveau : si les thèmes religieux, dans *Parsifal*, s'énoncent de préférence en *la bémol*, si la mort de Titurel évoque *ré* mineur, on ne rencontre pas chez Wagner cette exacte et minutieuse appropriation des tonalités. Et il résulte de ce parti pris que la symphonie se divise en sections très nettes, dont chacune est construite sur une tonalité unique et bien déterminée. Nous voilà bien loin de Wagner, qui veut donner une impression de continuité et tâche d'enchaîner entre elles, par des transitions insensibles, les différentes parties d'une scène ou d'un acte. Il n'y réussit pas toujours, il y a chez lui des morceaux symphoniques que l'on détache assez facilement, en faisant sauter une soudure. Mais le plus souvent ces soudures sont fort habiles et malaisées à discerner. *Ferraal*, au contraire, est disposé comme un livre bien fait, avec titre, sous-titres, chapitres et paragraphes : chaque sentiment amène un développement et une tonalité; un autre développement fait suite, dans une autre tonalité d'une signification différente. Ce sont comme autant de compartiments, chacun d'une coloration bien tranchée. Il y a entre la symphonie de *Ferraal* et celle des drames de Wagner

(1) Dans leur excellente brochure analytique et apologétique, publiée chez Calmann Lévy.

(2) Dans son cours de la *Schola Cantorum*.

autant de différence qu'entre une peinture à fresque et un émail cloisonné.

L'harmonie d'une pareille symphonie ne peut ressembler, quoi qu'on en ait dit, à l'harmonie de Wagner. Celle-ci, très simple et très classique en son fond, est très chargée dans ses détails. La tonalité reste constante durant des pages et des pages; mais des modulations passagères décrivent, autour de cet axe invariable, de vastes oscillations; des altérations variées émoussent l'harmonie, lui donnent du flou, du fondu, si bien que, lorsque la tonalité vient à changer pour de bon, à peine si l'on s'en aperçoit. L'harmonie de Vincent d'Indy est certainement complexe et nourrie ; mais elle a une netteté, souvent même une dureté impérieuse, qui fixent de façon péremptoire une tonalité : les modulations, au lieu de se voiler, s'affirment ici hautement. Il en va de même pour l'orchestre, merveilleux d'ampleur et de puissance, mais aussi de couleur et de précision : la solidité de la matière n'en empêche point l'éclat ; nous ne trouvons plus ici les perpétuels mélanges de timbres, qui donnent à l'orchestre de Wagner cette fluidité majestueuse et lente ; ce sont des tons francs, et qui cependant ont d'excellents dessous et se relient bien entre eux : on songe à un Berlioz passé maître en son art.

De telles qualités sont celles d'un peintre ; et en effet la musique de *Fervaal* est pittoresque. La musique de Wagner ne l'est point ; elle ne se situe en aucun lieu déterminé, elle se meut, bien au-dessus de nous, dans la sphère de l'Idée pure, et même lorsqu'elle décrit un objet réel, elle le généralise au point d'en faire une idée encore. La forêt de *Siegfried* est une grande, merveilleuse et surhumaine forêt, dont seul le murmure infini parvient à nos oreilles; le Rhin est un immense déroulement de flots sonores, qui ne nous parle pas d'un fleuve particulier de tel ou tel pays, mais du fleuve primordial, du Fleuve en soi ; et l'air du pâtre, au troisième acte de *Tristan*, n'évoque point du tout les grèves de la Bretagne, mais la mélancolique destinée du héros. Il en va tout autrement dans *Fervaal* : les jardins de Guilhen sont des jardins de Provence, tout endormis sous la caresse du soleil. La bise qui passe, en gammes sifflantes, sur le champ de bataille où dorment les Gaulois, est celle qui soulève, en hiver, la neige des cimes. Et, au deuxième acte, lorsque les brumes tremblantes se lèvent, ce qu'on entend alors, c'est un vieil air très doux et très grave, né sur les hauts plateaux dont les grandes lignes calmes se dessinent à son appel :



Ce sont là des impressions que je ne puis justifier ; mais lorsque j'entends *Ferraal*, je suis en France, dans les plaines provençales ou dans les landes cévenoles, et je reconnais les senteurs du terroir ; *Ferraal* est d'un pays, et même d'une région, presque d'une province (1). Et ce qui me plait le mieux dans l'œuvre est peut-être ce qui la localise ainsi : les plus poétiques inspirations de Vincent d'Indy lui ont été données par la terre natale.

La musique de *Ferraal* n'est donc point wagnérienne, comme c'est le cas pour le poème. Et cela n'a rien d'étonnant. Vincent d'Indy est un musicien avant tout ; c'est dans la musique qu'il met le meilleur de lui-même, c'est par la musique seule qu'il arrive à exprimer toute sa pensée. Cette musique a un accent décidé, noble et hardi ; seul Rameau a aussi grand air avec autant d'élégance. Je dirai volontiers que c'est une musique *déterminée*, et j'entends par là non pas seulement la précision de son harmonie, la netteté de ses divisions et la force de ses rythmes, mais aussi et surtout son allure fière, un peu hautaine, dont l'effort se dissimule sous un demi-sourire contenu et sérieux.

Ferraal est resté seul de son espèce. Le *Roi Artus* de Chausson, légendaire, héroïque et symbolique lui aussi, n'a point cette fermeté, cette sûreté de style, malgré des pages admirables de poésie et d'ardeur mystique. La légende héroïque ne peut-elle plus rien fournir à notre théâtre ? N'y a-t-il rien à tirer de nos épopées nationales ou des romans bretons, en n'y mêlant plus cette fois la « philosophie » de Richard Wagner ? Ou bien d'autres formes du drame musical, plus émouvantes et plus largement humaines, sont-elles destinées à supplanter celle-ci ? *Ferraal*, œuvre wagnérienne par le poème et française par la musique, n'est-il lui-même qu'une transition entre la fiction wagnérienne et un nouveau réalisme, qui nous séduira au point de nous faire oublier tout ce qui l'aura précédé ? C'est ce que la suite de ces études va nous apprendre.

(*A suivre.*) Louis Laloy.

(1) C'est ce que mettait fort bien en lumière M. Henry Gauthier-Villars dans son article *Qu'est-ce que la musique française ?* (*Revue musicale*, mars 1903.)



LES VRILLES DE LA VIGNE

Autrefois, le rossignol ne chantait pas la nuit. Il avait un gentil filet de voix et s'en servait avec adresse du matin au soir, le printemps venu. Il se levait avec les camarades, dans l'aube grise et bleue, et leur éveil effarouché secouait les hannetons endormis à l'envers des feuilles de lilas.

Il se couchait sur le coup de sept heures, sept heures et demie, n'importe où, souvent dans les vignes en fleur qui sentent le réséda, et ne faisait qu'un somme jusqu'au lendemain.

Une nuit de printemps, le rossignol dormait debout sur un jeune sarment, le jabot en boule et la tête inclinée, comme avec un gracieux torticolis. Pendant son sommeil, les cornes de la vigne, ces vrilles cassantes et tenaces, dont l'acidité d'oseille fraîche irrite et désaltère, les vrilles de la vigne poussèrent si drues, cette nuit-là, que le rossignol s'éveilla ligoté, les pattes empêtrées de liens fourchus, les ailes impuissantes...

Il crut mourir, se débattit, ne s'évada qu'au prix de mille peines, et de tout le printemps se jura de ne plus dormir, tant que les vrilles de la vigne pousseraient.

Dès la nuit suivante il chanta, pour se tenir éveillé :

Tant que la vigne pousse, pousse, pousse,
Je ne dormirai plus!
Tant que la vigne pousse, pousse, pousse...

Il varia son thème, l'enguirlanda de vocalises, s'éprit de sa voix, devint ce chanteur éperdu, enivré et haletant qu'on écoute avec le désir insupportable de le voir chanter.

Moi, j'ai vu chanter un rossignol sous la lune, un rossignol libre et qui ne se savait pas épié. Il s'interrompt parfois, le col penché, comme pour écouter en lui le prolongement d'une note éteinte... Puis il reprend de toute sa force, gonflé, la gorge renversée avec un air d'amoureux désespoir. Il chante pour chanter,

il chante de si belles choses qu'il ne sait plus ce qu'elles veulent dire. Mais moi, j'entends encore à travers les notes d'or, les sons de flûte grave, les trilles tremblés et cristallins, les cris purs et vigoureux, j'entends encore le premier chant naïf et effrayé du rossignol pris aux vrilles de la vigne :

Tant que la vigne pousse, pousse...

(*A suivre.*) COLETTE WILLY.



UN VAUDEVILLE DE RAMEAU

Pendant l'absurde *guerre des Bouffons*, qui, en 1752, mit aux prises la musique française et la musique italienne, et où l'on dépensa de part et d'autre autant d'esprit que de sottise, pour la tâche impossible de prouver la supériorité des Français ou des Italiens, de Rameau ou de Pergolese, il est assez curieux que la bataille ait été menée, du côté des Français, non par Rameau lui-même, mais par des musiciens de second ordre, comme Mondonville, dont *Titon et l'Aurore* (1753) fut l'étendard du vieux parti Lulliste contre les Bouffonnistes. Que faisait donc Rameau ? Si âgé qu'il fût (plus de soixante-dix ans), il n'était point retiré du théâtre. Jusqu'en 1760, il continua d'écrire et de faire jouer des œuvres. D'où vient qu'il n'était pas plus passionné dans une lutte qui le concernait directement, et où il était le plus exposé aux coups du parti italien ? Etait-ce indifférence, fatigue, mépris, ou n'approuvait-il point ces ineptes rivalités de deux arts également grands, qui ne s'opposent et ne se nuisent qu'auprès des esprits médiocres, trop étroits pour goûter plus d'une seule beauté ?

Je ne pose pas ici la question de savoir quels étaient au juste les sentiments de Rameau à l'égard de la musique italienne. Je crois, pour ma part, qu'il la connaissait mieux qu'on ne dit, et même qu'il n'était pas sans l'aimer. Je me promets, quelque jour, de revenir sur ce point. Mais, même en admettant qu'il n'eût pas aimé l'art italien, il serait surprenant qu'un esprit de sa grandeur et de son indépendance eût pris part à ces luttes stériles pour la prééminence vaine d'une race musicale, — luttes qui ne prouvent rien de plus que la diversité des tempéraments artistiques, — ce qui est bien heureux. Il semble que Rameau ait, en fait, désapprouvé ces querelles. Une petite œuvre, qu'il fit jouer dans les années qui suivirent, apporte quelques arguments en faveur de cette opinion.

C'est un opéra comique en un acte, mêlé de vaudevilles, dont le *libretto* se trouve à la Bibliothèque Nationale (Mss. fr. 9253, fol. 124-135. Collection de Soleinne, 12) : *le Procureur dupe*

sans le savoir. M. Michel Brenet l'a signalé, en passant, dans ses très intéressants articles sur *la jeunesse de Rameau* (1). Certains passages du manuscrit m'ont paru assez caractéristiques de la pensée intime de Rameau, dans la guerre des Bouffons, pour que je croie devoir les publier, en donnant une brève analyse de la pièce.

Une note du copiste nous avertit, au commencement, que cette comédie a été transcrite « d'après la partition en musique, trouvée dans les papiers du célèbre musicien Rameau ». Elle n'était pas autographe; mais Rameau y avait ajouté de sa main des indications de nuances et de mouvement, en tête des morceaux. On ajoute que « la musique était fort bien adaptée aux paroles ». Nous sommes bien aises de l'apprendre. Nous l'eussions été davantage que le collectionneur se fût avisé de nous la conserver, au lieu de s'appliquer pieusement à copier le livret, innocent comme une comédie de M. Capus. Toutefois il ne faut pas être ingrat, puisque de ce livret même, qui est facilement écrit, d'ailleurs, il y a des renseignements intéressants à tirer. « Cette petite comédie qui tient de la farce, dit encore le copiste, avait probablement été composée pour quelque fête de société. Il paraît que ce fut vers 1758, et dans le temps de la guerre musicale qu'avait occasionnée l'arrivée des Bouffons italiens à Paris. » La date de 1758 nous est en effet donnée par une allusion que l'un des personnages de la pièce fait à une comédie jouée, cette année-là, à Paris.

Les personnages sont :

Me Grapin, *procureur*.
Agathe, *nièce de Grapin*.
Mondor, *officier de dragons, déguisé et reçu clerc de procureur chez Grapin*.
Mathieu Lansberg, *astrologue*.
Un plaideur.
Plaideurs et Plaideuses.
Huissiers.

La scène est dans la maison de Me Grapin.

La pièce s'ouvrait par une *Marche servant d'ouverture*.

SCÈNE I. — Grapin, *suivi de plusieurs huissiers*. Mathieu Lansberg.

Grapin (*aux huissiers*)

Vous qu'à mes pas enchaîne la rapine,
Voraces compagnons de mes travaux pervers,
Suspendez en ce jour votre plume assassine,
Grapin laisse un moment respirer l'univers.
. . . .

(1) *Rivista Musicale Italiana*, IX, 3, 1902, p. 676.

Grapin consulte l'astrologue Mathieu Lansberg. Il veut punir sa nièce et son clerc, qui s'aiment en secret, et qui le méprisent. Il veut se venger surtout de Mondor, qui appelle son étude « boutique ».

Il faut en faire son tombeau.
J'ai répandu partout sur livres, sacs, bureau,
Une vapeur soporifique,
Extraite par mes soins de l'opéra nouveau ;
Puis-je espérer qu'il en périsse ?

Lansberg répond, en lui chantant sur l'air : *Réveillez-vous, belle endormie*, les diverses prédictions de son almanach. Chacune fait allusion à une anecdote du temps. Grapin réplique comme refrain :

La la ho ho ha ha ha ha ha,
N' faut pas être grand sorcier pour ça (*bis.*)

LANSBERG
Une Psiché rétablira
L'honneur de Polymnie.
Le diable la tourmentera
A force d'harmonie.
Après t'avoir bien fait souffrir
Sur la scène lyrique,
Psiché, l'on te verra mourir
Au théâtre Italique.
. . . .

A la fin, il trouve dans son almanach la prédiction qui concerne Grapin.

GRAPIN
Oh oh oh ah ah ah !
Pour ce coup-là m'y m'y voilà
La la.
. . . .

SCÈNE II. — MONDOR *seul.*

(Il chante sur l'air : *Je n'aimais pas le tabac beaucoup*) :

Si les dragons de mon régiment
Me voyaient sous cet habillement,
. . . . etc.

Suit une invocation à Agathe, sourde à ses vœux.

SCÈNE III. — AGATHE, MONDOR.

AGATHE *paraît.* (*Scène d'amour*)

AGATHE
Nous sommes, il est vrai, tous les deux à l'école :
Grapin est votre maître, et moi, j'apprends de vous.
Mais entre nous,

(Elle chante sur l'air : *Et c'est la façon de faire qui fait tout*) :

Dans l'art d'aimer et l'art de nuire,
Nous profitons différemment :
Grapin ne peut que vous conduire
Lentement ;
Il ne m'a fallu pour m'instruire
Qu'un moment.

MONDOR (chante sur l'air : *C'est l'ouvrage d'un moment*)

Agathe, aisément on oublie
Ce que l'on apprend aisément.

Il propose un enlèvement. Agathe refuse.

AGATHE Aux leçons de Grapin vous faites peu d'honneur :
Sut-on jamais d'un procureur
L'art d'abréger la procédure ?

SCÈNE IV. — AGATHE, MONDOR, CHŒUR DE PLAIDEURS ET DE PLAIDEUSES.

(*Une foule menaçante se précipite dans l'étude.*)

LE CHŒUR Délivrons ces lieux
D'un monstre odieux,
Et qu'il serve aux Enfers
D'exemple aux pervers !

Ils veulent se venger de Grapin qui les a volés. Une jeune fille du Chœur gémit que Grapin, en la ruinant, a fait prendre la fuite à ses amants. Mondor se joint au Chœur et s'apprête à « ravager » l'étude avec le Chœur. Agathe le supplie de n'en rien faire ; car il la livre ainsi à la colère de Grapin. Mais, « pendant qu'Agathe récite les quatre vers suivants, Mondor chante : « *la la la la* », sur l'air de fanfare de l'Opéra : « *Tout cède à ma valeur.* » Ensuite, il pille l'étude avec le Chœur, décroche les sacs, jette par terre les liasses et renverse les bureaux. »

AGATHE Un dragon, dans le cours d'un exploit glorieux,
Est rarement touché des plaintes d'une femme ;
Je ne sais, mais je crois que je l'en aime mieux ;
Que dis-je ? Ses transports ont passé dans mon âme.

(*Elle se joint au Chœur et chante avec lui.*)

Ici viennent les passages qui ont un intérêt historique.

UN HOMME DU CHŒUR (*ramassant un sac, et regardant l'étiquette*) :

Que chante cet écrit ? (*Il lit*) : Un arrêt de défense
Pour *le Père désabusé* (1) :
Nota que le public assez bien disposé
Lui donna trois fois audience.

(1) En note : *Titre d'une comédie en un acte en prose, par M. Ceron, jouée trois fois en 1758.*

(*Déchirant l'étiquette, et rejetant le sac* :)
Oh ! le public l'a condamné,
N'appelons point de sa sentence.

UN AUTRE HOMME (*tirant un papier d'un sac, lit* :)
Arrêt du Dieu porte marote
Et du conseil de la calote
Qui juge par suprême loi
Les coins de la Reine et du Roi :
(*Il continue, en chantant ce qui est écrit sur le papier.*)
Nous qui nous connaissons à tout,
Nous, juges d'harmonie,
Deffendons que l'on prenne goût
Aux accords d'Italie.
Voulons éteindre tout désir
Sur ce point d'importance,
Et que l'on n'ait aucun plaisir
Que suivant l'ordonnance.
Voulons qu'on suive exactement
Notre usage uniforme,
Qu'on trouve un Opéra charmant,
Soit qu'on bâille ou qu'on dorme.
Tout autre goût sera proscrit
Par nos lois respectables,
Et personne n'aura d'esprit
Que nous et nos semblables.
Oh ! c'est extravagant, je le dis sans détour.
De cet arrêt, moi, j'en appelle ;
Avant qu'on juge la querelle,
Pour plus ample informé, qu'on ait cent ans et jour!
En attendant, hors de cour, hors de cour !
(*Il déchire le papier.*)

(*Les plaideurs et les plaideuses mettent tout sens dessus dessous dans l'étude de Grapin.*)

AGATHE (chante sur l'air : *Ciel ! l'univers va-t-il donc se dissoudre* ?)
Quels cris ! quel bruit ! quel horrible fracas !
Dieux ! quelle poudre !
On n'y voit pas.

MONDOR (*étendu par terre, dit lentement* :)
Agathe, je suis mort.

AGATHE (*au Chœur, vivement*).
Courez, sauvez l'objet que j'aime !
LE CHŒUR Cours-y toi-même !

AGATHE (*approche de Mondor et chante :*)
Il est mort, il est mort !

Suivent des lamentations, brusquement arrêtées par cette réflexion :

Mais finissons, les pleurs ne ressuscitent pas.
. . . .

Comment Mondor ressuscite, — comment Grapin, qui pensait se venger, et menaçait déjà son rival de le faire pendre, baisse pavillon, et s'excuse en tremblant, quand il apprend que Mondor est officier :

(*A part furieux* .

Ah ! si je n'avais point peur !
Que je me veux de mal de n'avoir pas de cœur !

Comment il jure de se venger sur le genre humain :

De ma honte allons punir la terre.
L'encre avec le fiel va couler ;
Un procureur instruit qui veut nuire et voler
Est un fléau plus grand que la peste et la guerre.

Comment enfin Agathe et Mondor chantent les douceurs d'amour et d'hyménée :

Allons couvrir de fleurs brillantes
L'autel de Cypris.

(*Air. Duo. Trio* ; — car, pour finir par un morceau brillant, un des Plaideurs, sans aucune raison, vient se joindre aux amants et chanter avec eux) : — tout cela, je ne me sens pas le courage de le raconter plus longuement : les comédies de salon du bon vieux temps ne valaient pas beaucoup mieux que celles d'aujourd'hui ; et si nos grands-parents, comme il est bien probable, se sont divertis à celle-ci, c'est que le siècle de l'esprit était surtout le siècle de la bonne humeur.

Il suffit d'avoir détaché de ce petit vaudeville, qui ne peut nous être tout à fait indifférent, puisque Rameau y collabora, l'arrêt burlesque, caricature évidente du décret royal qui expulsa les Bouffons italiens de France. Il est clair que celui qui mit en musique ce couplet satirique en partageait les opinions ; et il y a quelques raisons de croire qu'il les avait inspirées.

Il ressortirait donc de là que Rameau désapprouvait la campagne officieuse et officielle, faite, pour le protéger contre la musique étrangère, par de dangereux amis et par un gouvernement trop zélé. Et cela vous aide à comprendre pourquoi le crédit de Rameau tomba si vite, après avoir été si haut. Non seulement Rameau avait contre lui ses ennemis ; mais il avait l'imprudent courage de mettre contre lui ses amis ; il refusait leur aide ; il prétendait être assez grand pour se défendre seul, ou même pour ne pas se défendre du tout, s'il l'entendait ainsi. Être grand, c'était déjà trop. Mais vouloir l'être seul, sans le secours de ses amis, c'était là une impertinence qui ne se pardonnait point. On le lui fit bien voir.

ROMAIN ROLLAND.

LES SONS INFÉRIEURS

ET LA THÉORIE DE M. HUGO RIEMANN

Il y a environ deux siècles et demi que fut employée pour la première fois l'expression *accord parfait*, et c'est à peu près vers la même époque, tout au plus une vingtaine d'années plus tard, que la terminologie musicale adopta les dénominations de *mode majeur* et de *mode mineur*, ratifiant ainsi la graduelle disparition des anciens tons ecclésiastiques.

Le terme technique « accord parfait » servit d'abord à désigner l'accord de trois sons basé sur la tonique, en opposition avec l'accord de sixte, son premier renversement, appelé « accord imparfait ». Naturellement, la distinction entre l'accord « parfait » *mineur* et l'accord « parfait » *majeur* n'en subsista pas moins, et si profonde qu'il fallut attendre jusque vers la fin du XVIII[e] siècle pour que la terminaison par l'accord « parfait » mineur fût unanimement acceptée, en théorie comme en pratique.

Aujourd'hui, nous ne savons plus rien d'un « accord imparfait », tandis que nous parlons couramment des « accords parfaits » des deux modes. Le terme technique a survécu, et nous serions facilement entraînés à lui accorder une portée qu'il n'avait pas à l'origine, puisque, quoique nous en fassions la différence, nous employons désormais indistinctement l'un ou l'autre accord — « parfait » à la fin d'un morceau, et que nos théories courantes les classent tous deux au premier rang parmi les accords « consonants ».

C'est évidemment à une suggestion de cette espèce qu'a cédé M. Riemann en édifiant son système harmonique. De l'existence bi-séculaire des deux modes, il s'est cru autorisé à y reconnaître le fondement essentiel et définitif de l'art musical, sans songer un instant que cette classification pût être transitoire et constituer un phénomène d'évolution passager, analogue aux

expériences successives d'un long passé. De la pratique des musiciens, du témoignage de l'oreille, il a conclu que les accords « parfaits » majeur et mineur étaient tous les deux « consonants ». Mais nous savons qu'il y a des degrés dans la « consonance ». M. Riemann ne l'ignore point, pas plus qu'il n'ignore les éléments qui déterminent la nature et la variété de cette « consonance ». Il les connaît si bien que sa théorie n'est que la conséquence de leur réalité objective et constatée. On peut causer avec M. Riemann des sons harmoniques ou résultants. C'est aux propriétés physiques et constitutives du son musical ou au mécanisme de l'audition qu'il emprunte ses arguments. Le rôle des harmoniques supérieurs étant prépondérant dans la formation de l'accord majeur, dont la « consonance » apparaît ainsi l'effet du phénomène de la résonance *naturelle*, pour établir l'identique et essentielle égalité de consonance des deux accords « parfaits », il fallait démontrer, par des causes également *naturelles*, les raisons de la « consonance » de l'accord mineur. C'est à quoi M. Riemann employa ce qu'il appelle les « sons inférieurs » (*Untertœne*), en opposition avec les « sons supérieurs » ou harmoniques naturels (*Obertœne*), qui accompagnent la presque totalité des sons musicaux perçus par l'oreille humaine.

Vaine ou oiseuse avec un théoricien de conservatoire ou un « professeur » voué à jamais au bleu simpliste du « tempérament », la discussion peut donc être utile et même intéressante avec M. Riemann. Au lieu d'avoir à deviner le rébus d'une nomenclature purement conventionnelle, dont l'équivoque ne répond à rien de réel, nous devons contrôler des observations nouvelles, des déductions résumées en système, le tout reposant en principe sur des faits de réalité objective expérimentalement reconnue. Il est précieux d'échapper, ne fût-ce qu'en principe et pour un moment, à l'aveugle et tyrannique vacuité des mots.

La découverte — si j'ose m'exprimer ainsi — des « sons inférieurs » n'appartient pas en propre à M. Riemann. Il le proclame d'ailleurs lui-même et se plaît à citer, parmi ses devanciers théoriciens, Zarlino, Rameau, Helmholtz et surtout Arthur von Œttingen. En outre, il interprète à sa manière et à son profit les « sons résultants » de Tartini.

Dans ses *Istituzioni armoniche* (1558), Zarlino distingue « les deux formes possibles de l'harmonie, selon que la tierce divise la quinte d'après la proportion harmonique ou la proportion arithmétique ». Mais, encore que Zarlino les étende aux dix premiers nombres entiers, il ne s'agissait là que de spéculations mathématiques basées sur les divisions possibles ou les longueurs relatives des cordes. A cette époque, les tons ecclésias-

tiques et le contrepoint constituaient la matière de l'art musical, la conception d'un « mode » majeur et d'un « mode » mineur n'était pas née, et l'oreille des musiciens n'avait pas encore réussi à discerner les harmoniques supérieurs dans la vibration sonore. A l'égard de M. Riemann et d'une résonance « inférieure » naturelle, Zarlino et son système sont donc des précurseurs au moins incertains.

Rameau, dont la *Génération harmonique* est fondée sur la résonance *naturelle*, c'est-à-dire sur les sons « supérieurs », combattit et réfuta précisément la division arithmétique arbitraire de Zarlino et s'il eut, en effet, la velléité d'expliquer le mode mineur au moyen des vibrations « par influence », il en fut détourné à temps par d'Alembert, qui lui fit remarquer qu'une corde grave, vibrant par influence sous l'action d'un son plus aigu émis, se divise par « nœuds » et, au lieu de faire entendre son propre son, ne produit d'autre son que le son excitateur, lequel est toujours un de ses harmoniques *supérieurs*.

Il n'est pas niable pourtant que cette tentative avortée n'ait quelque rapport avec les « sons inférieurs ». Nous verrons plus loin l'appui que M. Riemann prétend trouver chez Tartini et chez Helmholtz Mais le véritable saint Jean-Baptiste de M. Riemann fut A. von Œttingen. L'ouvrage de ce dernier, *Harmonie-System in dualer Entwickelung* (1866), contient même tout l'essentiel de la théorie de M. Riemann, systématisé et développé de si analogue façon, qu'on aurait tout aussi bien le droit de dire que M. Riemann est le saint Jean l'Evangéliste de von Œttingen. Mais si ce dernier, ainsi que l'observe d'ailleurs M. Riemann, avait inventé et utilisé systématiquement le premier les « sons inférieurs », il ne leur avait pas accordé la réalité objective des harmoniques supérieurs ; il les présentait simplement, sous ce nom nouveau, comme obtenus par le renversement des rapports d'intervalle desdits harmoniques, en réservant à ceux-ci le privilège d'expliquer et de déterminer la « consonance ». L'affinité des trois sons de l'accord mineur se déduisait d'un harmonique *supérieur* commun ou son *phonique*. L'opposition des deux modes était réduite aux fonctions de *Tonicité* et de *Phonicité*. Tandis que dans l'accord majeur *Do* (4) — *mi* (5) — *Sol* (6), les trois sons *étaient* les quatrième, cinquième et sixième harmoniques supérieurs d'un *son tonique commun* fondamental *Do* (1), dans l'accord mineur *Do* (10) — *mi bémol* (12) — *Sol* (15), les trois sons *avaient* respectivement pour sixième, cinquième et quatrième harmonique supérieur le *son phonique commun* *Sol* (60). D'où, en représentant par 1 les sons *tonique* et *phonique*, les rapports symétriquement opposés 4/1, 5/1, 6/1 et 1/4, 1/5, 1/6. Il y a là moins une opération arithmétique qu'un jeu

de chiffres (1). Nous y reviendrons plus loin, mais nous pouvons constater dès à présent que les « sons inférieurs » de von Œttingen ne sont que le résultat d'une combinaison théorique de l'ordre des renversements, appliquée aux rapports d'intervalle de la résonance naturelle.

L'originalité de M. Riemann fut de leur vouloir conférer une existence objective analogue à celle des harmoniques supérieurs, et cette préoccupation est tout à sa louange. Elle atteste le sérieux et la sincérité de ses efforts, dédaigneux de spéculations arbitraires. Elle révèle, chez lui, un besoin de certitude que ne satisfait point l'érudition livresque ou le syllogisme abstrait. Il est infiniment probable que si M. Riemann ne s'était convaincu lui-même de la réalité objective des « sons inférieurs », il eût renoncé à son système. Ce point capital, ce fondement nécessaire de son œuvre, M. Riemann l'exposa et le défendit à plusieurs reprises en des écrits spéciaux et certains endroits de ses ouvrages, s'évertuant chaque fois de lui apporter la confirmation de preuves toujours nouvelles.

Nous allons examiner d'abord ce principe fondamental de la théorie de M. Riemann. Il est évident que si l'épreuve lui est défavorable, cette théorie ne se distingue plus de celles qu'elle aspire à remplacer que par la différence des conventions. Tel ne fut jamais le but de M. Riemann. Son ambition est plus haute. Il nous présente son système, non pas comme une spéculation ingénieuse, mais comme la conséquence inéluctable des propriétés naturelles de la matière sonore et de la construction de notre oreille. Nous sommes heureux de devoir le suivre sur un terrain où il ne pourra se refuser d'élaguer, avec nous, l'ivraie, d'écarter comme gratuite hypothèse tout ce qui serait insuffisamment corroboré par l'expérience scientifique, la physiologie de nos sens ou les faits de l'évolution de notre art. Dès le début, et maintes fois depuis un quart de siècle, M. Riemann a qualifié ses doctrines de *Logique musicale*. Il nous sera donc interdit de perdre de vue notre point de départ initial, à savoir le phénomène de la résonance naturelle et les rapports des harmoniques. Nous ne pourrons donc considérer des sons que leurs

(1) Au cours de cette étude, les noms des sons considérés sont écrits de manière à indiquer ***sommairement*** leur origine : les sons produits par quintes, par une initiale majuscule ; ceux produits par tierces, par une initiale minuscule ; les sons 7 (septième naturelle), en majuscules italiques ; les sons 11, en majuscules ordinaires ; les autres sons ne se distinguent que par le nombre adjoint, par exemple, 17, 19, etc. Enfin, on ne doit pas oublier que les chiffres ne représentent jamais, ici, en réalité, que *des nombres de vibrations* réelles, ou leur rapport exprimé sous sa forme irréductible, c'est-à-dire, dans tous les cas, qu'un *fait*.

rapports *naturels*, et sans devoir abandonner ceux-ci, même lorsque nous passerons, de l'analyse théorique du système de M. Riemann, à son application dans l'art musical. Nous nous conformerons d'ailleurs, en cela, à l'opinion nettement formulée de M. Riemann, lequel écrivait en 1895 : « Ce qui est, en tout cas, indiscutable, c'est qu'une combinaison sonore simultanée ou successive (intervalle, accord ou mouvement harmonique) n'est concevable et ne peut être comprise que toujours et exclusivement *dans le sens* d'un intervalle naturel juste, et jamais d'un intervalle tempéré. Et il est notoire que l'emploi du tempérament dans la pratique musicale ne porte aucune atteinte à cette interprétation. » (*Praeludien und Studien*, p. 193.)

I

Logique musicale. Eléments principaux de la base physiologique et psychologique de notre système musical. Tel est l'intitulé de la dissertation où M. Riemann publia pour la première fois, il y a juste trente ans, sa théorie des « sons inférieurs ». Dans cet opuscule, tout en les opposant aux harmoniques supérieurs, M. Riemann n'accordait encore aux « sons inférieurs » qu'une « existence réelle dans notre sensation (*Empfindung*), et non pas dans l'onde sonore venant frapper l'oreille » (p. 12 et 14).

Les harmoniques supérieurs, en effet, sont produits par des vibrations de durée 2, 3, 4, 5, 6, 7, etc. fois moins grande que celle des vibrations du son complexe fondamental ; c'est-à-dire que leur longueur d'onde est 2, 3, 4, 5, 6, 7... fois plus petite que la longueur d'onde du son complexe. On s'explique aisément qu'une onde sonore d'une longueur quelconque puisse être composée d'ondes élémentaires ou partielles, 2, 3, 4, 5, 6, 7... fois plus petites. On comprendrait moins bien le phénomène contraire, en admettant même qu'on pût concevoir la possibilité de la décomposition d'une onde sonore en ondes de longueur 2, 3, 4, 5, 6, 7... fois plus grande.

Si on voulait produire des sons correspondant aux harmoniques d'un *Do* de 64 vibrations, on prendrait un instrument formé d'un tuyau conique enroulé sur soi-même d'environ 5 mètres de longueur et appelé Cor ; on provoquerait le partage de la colonne d'air intérieure au moyen de la pression des lèvres, et on obtiendrait des ondes de longueur 2, 3, 4, 5, 6, 7... fois moindre et en même temps les sons désirés. On n'aurait sans doute même pas l'idée d'essayer de produire ce *Do*, de 64 vibrations et de 5 mètres de longueur d'onde, en qualité de quatrième « son inférieur » d'un *Do* de 256 vibrations, en se servant, à cet effet, d'un clairon de 1 m. 30 de longueur, lequel a précisément

pour son fondamental un *Do* de 256 vibrations et de 1 m. 30 de longueur d'onde.

Bien plus; si, reprenant le Cor en *Do* de 64 vibrations, on produisait un *Do* de 512 vibrations, correspondant à l'harmonique 8, ou triple octave, du son fondamental et ayant une longueur d'onde 8 fois moindre, en partant de ce *Do* de 512 vibrations, on essaierait en vain d'obtenir le son correspondant à son troisième « son inférieur », c'est-à-dire un *Fa* de 170 2/3 vibrations, quoique ce dernier son soit compris dans l'étendue de l'instrument, puisque sa longueur d'onde est 2 fois 2/3 plus petite que celle du *Do* de 64 vibrations fondamental.

C'est une loi générale et absolue : le partage de la colonne d'air dans les tuyaux, aussi bien que les divisions d'une corde vibrante, ne s'effectuent *naturellement* que d'une seule manière, *toujours* en fractions correspondant à une série arithmétique de sous-multiples de la longueur de tuyau (1) ou de corde nécessaire à la production du son fondamental, et *jamais* en parties correspondant à une série de multiples entiers de la longueur exigée pour l'un quelconque des sons aigus émissibles par ce tuyau ou cette corde.

Le nombre de vibrations, pour un temps donné, étant inversement proportionnel à la longueur d'onde et à la durée de chaque vibration, il s'ensuit que les sons obtenus ainsi feront toujours 2, 3, 4, 5, 6, 7... fois *plus* de vibrations, dans le même temps, que le son grave fondamental. Or les « sons inférieurs » de M. Riemann devant faire, pour un temps donné, 2, 3, 4, 5, etc. fois *moins* de vibrations qu'un son aigu fondamental, c'est-à-dire 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6, 1/7 etc. du nombre de vibrations de ce son aigu, il lui était impossible d'en rencontrer la série dans le système de vibrations de la résonance *naturelle*, et de considérer ces « sons inférieurs » comme existant objectivement « dans l'onde sonore venant frapper l'oreille ». C'est du moins ce que pensait alors M. Riemann : aussi ne cherchait-il à démontrer que « l'existence réelle des sons inférieurs dans notre sensation ».

On est un peu déçu, en ouvrant la *Logique musicale*, consacrée à cette démonstration. Nous nous sommes peut-être un peu pressés, tout à l'heure, en nous réjouissant d'échapper, avec M. Riemann, à la spéciosité vide des mots. Dès l'exorde, on se trouve en face d'un syllogisme pseudo-hégélien.

(1) Dans les tuyaux ouverts, la colonne d'air se partage en 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6, etc. Dans les tuyaux fermés, la formation d'un nœud au fond supprime tous les termes pairs de la série. La colonne d'air se partage alors en 1/3, 1/5, 1/7, 1/9, etc. La série est complète pour les cordes.

« La réaction de notre âme à une impression sensorielle est une représentation (*Vorstellung*) », expose d'abord M. Riemann (p. 7). « A une excitation simple correspond une représentation simple ; à une composée, une composée ; à une analogue, une analogue... Une des formes de la ressemblance, ou analogie, peut consister en identité partielle, communauté de certaines parties du composé. C'est cette sorte de ressemblance qu'on rencontre dans les sons que l'on nomme parents ou consonants. »

« Or, — continue M. Riemann, et c'est lui qui souligne, — il faut observer que la ressemblance ou analogie n'est concevable qu'à l'égard de ce qui est composé. *Ce qui est absolument simple est, ou absolument identique, ou absolument différent.* Tout autre degré de comparaison est impensable. »

Il s'ensuit que, « entre des représentations absolument simples, nous ne pourrions, d'aucune manière, établir d'autre rapport que celui de l'identité ou de la non-identité. Si donc il est possible de produire des sons absolument simples, il nous sera impossible de reconnaître entre eux un rapport de consonance, parce que tout élément de comparaison nous fait défaut. Mais puisque nous reconnaissons néanmoins immédiatement les intervalles formés par les sons simples de diapasons associés à des résonnateurs, alors, ou la proposition ci-dessus est fausse, ou — *ces soi-disant sons simples ne sont pas simples ; tout au moins notre représentation des sons ne l'est pas.* On verra que nous avons plus d'une raison pour adopter cette dernière conclusion ».

M. Hugo Riemann est docteur en philosophie. J'ai tenu à traduire ici son texte tout au long, afin de n'être pas accusé de trahir sa pensée ou de la travestir à ses dépens. Ce qui, en effet, est « impensable », c'est « le simple absolu, l'identique absolu et le non-identique absolu » de M. Riemann. Tout cela n'est que du noir sur du blanc, des mots et des mots, et rien que des mots.

On appelle « sons simples » ceux qui sont dépourvus d'harmoniques, tout simplement. C'est un terme technique comme « accord parfait », une expression commode, concise et appropriée qu'Helmholtz employa, je crois, le premier, pour distinguer ces sons de ceux qui sont accompagnés de leurs harmoniques, et qu'il dénommait « sons complexes » ou « sons composés ». Ce sont là, en somme, des termes conventionnels, encore qu'heureusement choisis, et Helmholtz aurait tout aussi bien pu dire, par exemple « sons singuliers » et « sons pluriels », ou autre chose. — Qu'est-ce que le « simple absolu » vient faire ici ?

Un son dépourvu d'harmoniques serait-il, pour M. Riemann, l'équivalent du « simple absolu » ? La production d'un tel « son simple » est une opération assez complexe. Il faut faire vibrer un diapason à l'orifice d'un tube en forme de flacon, rempli d'air, et résonnant à l'unisson du diapason. L'air du flacon vibre par influence et renforce, à l'extérieur, le son du diapason. Nous obtenons ainsi un son musical, débarrassé de tous sons harmoniques ou accessoires, et formé exclusivement de vibrations « *pendulaires* » que Helmholtz — en prévenant le lecteur — appelle aussi et indifféremment « *simples* ». Le son *musical* étant le résultat de mouvements ou de vibrations *périodiques*, et sa hauteur étant proportionnelle à la *durée* de l'une de ces vibrations, le son que nous avons obtenu, et à quoi doit correspondre notre « représentation », est constitué de mouvements périodiques de l'air, causé par des vibrations pendulaires s'effectuant en nombre déterminé pour un temps donné. Comme définition de « l'absolument simple » ou du « simple absolu », cela pourrait déjà paraître un peu compliqué.

Mais, si nous entendons un « *intervalle* » formé par deux sons de cette simplicité, c'est évidemment que leur hauteur respective est différente. Cette hauteur étant déterminée exclusivement par la durée de chaque vibration, le phénomène existant objectivement « dans l'onde sonore qui vient frapper notre oreille », est alors constitué de mouvements de l'air semblablement périodiques, mais de périodicité différente, causés par des vibrations semblablement pendulaires, mais de durée différente, lesquelles s'effectuent, pour un temps donné, en nombre semblablement déterminé, mais différent. Enfin, si les deux sons sont entendus simultanément, la conséquence inéluctable des renforcements *maxima*, dus à la coïncidence intermittente des secousses aériennes, sera la production d'un *son résultant*, de hauteur correspondant à la différence entre les nombres de vibrations respectives des deux sons primaires : lequel son résultant est justement plus facilement perçu pour un intervalle de sons « simples » que dans toute autre circonstance. Ici, l'ombre la plus fantomale du « simple absolu » serait sans doute un peu surprise de se voir encore évoquée, et on aurait peut-être le droit de s'expliquer suffisamment la possibilité immédiate de « reconnaître ledit intervalle », rien que par ce qui se passe dans l'onde sonore extérieure, et par la « représentation » résultant d'une « excitation » à laquelle on ne peut guère refuser un certain degré de complexité relative.

On est obligé de regretter, à tout le moins, que M. Riemann n'ait pas exprimé sa pensée d'une façon plus précise. Veut-il parler de deux sons successifs, ou de leur audition simultanée ?

Entend-il, par reconnaître immédiatement un « intervalle », que nous puissions aussitôt l'identifier, le désigner par son nom : octave, quinte, quarte, tierce ou autre ? Successif ou simultané, un intervalle ne sera jamais spécifiquement « reconnu » ainsi que par un musicien ou quelqu'un sachant d'abord ce qu'on est convenu d'appeler une octave, une quinte, une quarte, etc., et capable aussi, à première audition, de donner préalablement et presque inconsciemment un nom, — *Do-Sol*, *Ré-La*, *Sol-Si*, par exemple, — aux deux sons de hauteur différente. Mais on ne voit pas quel rapport il y a entre la simplicité ou la complexité de l'onde sonore venant frapper son oreille, et cette opération de la mémoire, par quoi un observateur averti compare les hauteurs différentes des deux sons entendus, et classe l'intervalle parmi l'une ou l'autre des catégories d'une terminologie conventionnelle. Il importe si peu que les sons ouïs soient « absolument simples » ou formidablement complexes, que le même auditeur peut effectuer la même opération sans les entendre, et « reconnaître », rien que par la pensée, l'intervalle formé par deux sons quelconques irréels et imaginaires. Quant à l'auditeur non musicien, non seulement il ne pourrait « reconnaître » ainsi un « intervalle » formé par deux sons « simples », mais, même entre deux sons très complexes, accompagnés d'un grand nombre d'harmoniques, il ne saurait jamais « reconnaître » et proclamer, en les comparant, que leur « identité » ou leur « non-identité ».

Mais il est incontestable que ce dernier, tout aussi bien que l'autre, pourra déclarer si l'effet de l'audition simultanée de deux sons lui est agréable ou désagréable. Cette impression subjective, vague, individuellement arbitraire et variable chez le profane, le musicien la traduira par les termes techniques « consonance » et « dissonance », et il lui suffira d'avoir distingué les deux sons, d'après leur seule hauteur respective, pour en déduire et dénommer « l'intervalle », et classer celui-ci dans l'une ou l'autre catégorie.

Il faut déplorer une fois de plus, ici, l'ambiguïté de l'argumentation de M. Riemann. Après avoir établi « l'impossibilité, pour nous, de reconnaître *un rapport de consonance* entre deux sons absolument simples », il oppose à cette proposition le fait que nous pouvons pourtant immédiatement *reconnaître un* « *intervalle* » ainsi formé. Pourquoi M. Riemann ne prononce-t-il plus le mot « consonance » ? Quand un individu plus ou moins musicien entend deux sons simultanés de hauteur différente, en détermine la hauteur relative, y constate et dénomme un intervalle de quinte, tierce ou septième, et conclut que cet intervalle est « consonant » ou « dissonant », il a « reconnu

l'intervalle » observé. Cette opération de l'esprit que ledit musicien peut effectuer aussi bien, et même plus aisément encore, à l'égard de deux sons successifs ou imaginaires, M. Riemann estime-t-il qu'elle soit identique à « l'excitation » purement sensorielle produite par l'audition d'un intervalle, et d'où résulte pour nous une « représentation » complexe, une expression harmonieuse due au « rapport de consonance » existant entre deux sons apparentés par l'analogie « d'identité partielle, de communauté de certaines parties d'un composé » ? M. Riemann pense-t-il qne ces deux phénomènes puissent être définis indistinctement, et avec une égale exactitude, par l'expression « reconnaître un intervalle » ?

Si telle a été vraiment la pensée de M. Riemann, sa *Logique musicale* n'eût rien perdu à une rédaction moins équivoque. Toutefois, elle n'y aurait pas gagné grand'chose. M. Riemann cherchait à démontrer que, même lorsque notre « excitation sensorielle » est « absolument simple », notre « représentation » ne l'est pas. S'il a voulu dire par là que, lorsque nous entendons un intervalle formé de deux sons « simples », c'est-à-dire dépourvus d'harmoniques, notre sensation est capable de suppléer à l'absence de ceux-ci, et nous fournit les éléments suffisants pour « reconnaître immédiatement » le degré de consonance ou de dissonance d'un tel intervalle, M. Riemann a bien mal choisi son exemple.

Comme on n'a jamais fabriqué d'instrument avec des diapasons et des résonnateurs, on ne rencontre pas de sons absolument « simples » dans la pratique de l'art musical. Néanmoins, si nous n'entendons jamais de sons entièrement dépourvus d'harmoniques ou de sons accessoires, nous entendons des sons *presque* « simples », nous employons quelques timbres dont la douceur molle ou sourde provient de l'intensité faible, très faible, ou presque nulle des aliquotes partiels du son fondamental. Les sons les plus « simples » sont produits « par les grands tuyaux bouchés de l'orgue, où le son fondamental résonne presque absolument pur, et où la seule dissonance des intervalles de seconde est suffisamment caractérisée par les battements. »

Or, « quand on joue sur le registre bouché de l'orgue des compositions à plusieurs parties, présentant les dissonances les plus mordantes et les plus énergiques, tout résonne avec une égale douceur, une vague et terne uniformité ». Grâce à l'absence des harmoniques, « les octaves fausses et les intervalles dissonants voisins, les septièmes et neuvièmes, ne produisent que de faibles battements. Ceux des quintes et quartes fausses sont à peine sensibles, même dans les circonstances les plus favorables. Aussi l'effet des dissonances, à l'exception de la seconde,

diffère-t-il fort peu de celui des consonances. L'harmonie est incaractérisée, et *l'auditeur perd le sentiment net de la distinction des intervalles* ».

J'ai cédé la parole à Helmholtz, dont M. Riemann invoque trop souvent l'autorité pour récuser le témoignage. Il est loisible à chacun de contrôler soi-même cette observation intéressante et d'autres qui la viennent corroborer. Accompagnée par ce registre, en effet, la voix humaine ne se sent pas soutenue ; elle ne prend pas contact avec l'harmonie instrumentale ; elle est « en l'air », et le meilleur chanteur détonne facilement sans s'en apercevoir. L'erreur d'intonation peut même se prolonger pendant quelques mesures, parfois beaucoup plus longtemps, sans que ni lui ni son accompagnateur ou ceux qui écoutent remarquent la discordance ou en soient blessés. Certains tuyaux ouverts de l'orgue, les jeux de flûtes, aussi bien d'ailleurs que l'instrument de ce nom, produisent une impression très analogue, à cause du petit nombre et de la faiblesse des harmoniques perceptibles. Helmholtz cite, à ce propos, ce proverbe allemand où s'exprime l'unanimité du sentiment musical : « Il n'y a rien de plus terrible qu'un solo de flûte, si ce n'est un duo de flûtes. » Enfin, bien avant qu'on soupçonnât l'existence des harmoniques et leur action prépondérante pour caractériser les divers intervalles, déterminer la consonance, la dissonance ou le timbre, les facteurs avaient instinctivement remédié à la pauvreté de ces voix de l'orgue par les harmoniques artificiels des « jeux de fourniture ».

De ces faits d'expérience quotidienne ou historique, il résulte que notre « représentation » devient confuse ; notre faculté de comparaison, perplexe ; que notre discernement s'abolit, à mesure que s'appauvrit la cause objective de notre « excitation sensorielle », et proportionnellement ; que, à l'égard de phénomènes, non pas « absolument simples », mais d'une évidente et secourable complexité, notre « sensation » se révèle impuissante à suppléer, par des éléments subjectifs, à l'insuffisance constitutive de « l'excitation », et qu'elle est alors obligée de recourir à des moyens artificiels pour compléter ou reconstituer objectivement, « dans l'onde sonore qui vient frapper l'oreille », la forme d'excitation désirée.

Il s'ensuivrait aussi que, si « toute réaction de notre âme à une impression sensorielle est une représentation », cette « représentation », d'ordinaire, apparaît rigoureusement adéquate à « l'excitation » ; et que, bien loin que notre « représentation » puisse contenir autre chose que l'apport strict de « l'excitation », il arrive quelquefois, dans certains cas de complexité relative, que « notre âme » soit incapable de réagir avec une

assez parfaite et délicate concordance : de sorte que de faibles mais réels éléments d'analogie, d'identité partielle et de comparaison demeurent inefficaces, sont omis ou confondus dans notre « représentation ».

Ce n'est pas tout à fait ce que voulait démontrer M. Riemann, — et pourtant, ce n'est pas encore la vérité tout entière.

Nous avons admis jusqu'ici que, par une rapide opération de l'esprit, un musicien pouvait « reconnaître immédiatement un intervalle » formé par deux sons simultanés de l'espèce appelée « absolument simple » par M. Riemann, c'est-à-dire deux sons dépourvus de tout harmonique supérieur. Les observations de Helmholtz sur la polyphonie des sons *presque* « simples » de l'orgue ne pouvaient être inconnues de M. Riemann, qui ne se lasse pas de citer l'ouvrage où elles furent publiées. Elles autoriseraient un doute assez légitime, qui eût pu engager l'auteur de la *Logique musicale* à confirmer son assertion par une preuve expérimentale. Ce à quoi M. Riemann n'a pas songé en 1873, un autre le fit quelques années plus tard.

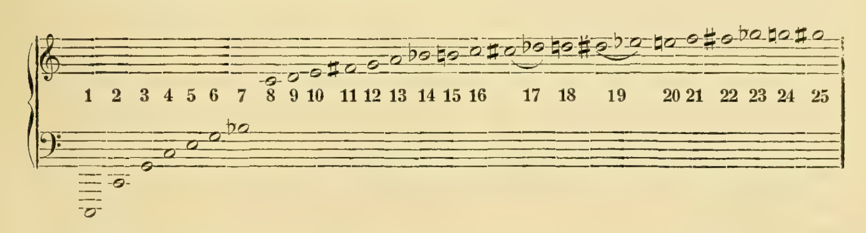
Frappé des conséquences qu'elles comportent, W. Preyer voulut soumettre les constatations de Helmholtz à un contrôle rigoureux et en fit connaître le résultat dans ses *Akustische Untersuchungen* (Iéna, 1879) Il expérimenta, non pas sur une polyphonie ou des accords, mais sur des « intervalles » de deux sons et, au lieu de l'orgue, il employa dix diapasons faisant respectivement 1.000, 1.100, 1.200, 1.300, 1.400, 1.500, 1.600, 1,700, 1.800, 1.900 et 2.000 vibrations à la seconde.

Preyer ébranlait simultanément deux diapasons au moyen d'un archet tenu dans chaque main. Il interrogea des musiciens, des dilettantes plus ou moins avertis et des personnes dénuées de toute culture musicale, qui devaient déclarer si l'intervalle entendu était consonant ou dissonant. La première série d'épreuves parut plutôt défavorable à l'avis de Helmholtz. Presque chaque fois, les auditeurs musiciens distinguèrent les « consonances » et les « dissonances » avec une remarquable sûreté.

Preyer s'aperçut alors que le mouvement qu'il imprimait aux diapasons était trop fort pour ne provoquer *aucun* son harmonique ou résultant. En effet, si le son produit par *un* diapason est *presque* « simple », il ne l'est pas tout à fait. L'oreille n'y perçoit le plus souvent que des sons partiels très élevés et sans rapport harmonique avec le son fondamental ; mais il peut arriver exceptionnellement que des sons correspondant aux harmoniques soient perceptibles. De plus, quand on fait vibrer assez fortement et ensemble *deux* diapasons de hauteur différente, des harmoniques d'intensité presque nulle

pour *un* diapason peuvent être suffisamment renforcés, par les battements entre harmoniques voisins ou par l'action de sons résultants, pour en devenir sensibles. Preyer s'exerça donc à un maniement plus délicat de ses archets, afin d'ébranler deux diapasons simultanément, avec une égale et convenable douceur, et de supprimer ainsi tous sons harmoniques ou résultants. Et il recommença ses expériences.

On les suivra mieux sur l'exemple suivant qui donne les harmoniques d'un ton fondamental jusqu'au 25e. La série des diapasons employés par Preyer correspond aux sons 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 et 20, pensés environ une octave et demie plus haut qu'ils ne sont notés.



Tous les intervalles observés seront *naturels*. Le son 11 est un FA dièse plus bas que la quinte du *si* (15) et la tierce du *Ré* (18). Le son 13 se trouve entre un *La* et un *la bémol*. Le son 14 est la 7e naturelle, *SI bémol*, d'un *Do*. Les profanes avaient à dire seulement si l'effet leur était « agréable » ou « désagréable », mais il ne faut pas oublier qu'en répondant « consonance » les musiciens entendaient exclusivement « reconnaître les intervalles » d'octave, de quinte, de tierce ou de sixte majeures ou mineures.

Cette fois, conformément à l'avis de Helmholtz, tous les intervalles de seconde, fournis par deux sons *consécutifs* de la série, furent estimés « dissonants » par tous les auditeurs, indistinctement. Mais « presque tous les autres intervalles possibles avec les onze diapasons furent souvent déclarés « consonants », *spécialement par les musiciens*, lorsque l'ébranlement des diapasons n'était pas trop fort », à savoir les intervalles formés par les sons 13/10, 17/10, 19/10, 13/11, 14/11, 15/11, 16/11, 17/11, 18/11, 19/11, 20/11, 17/12, 19/12, 15/13, 16/13, 17/13, 18/13, 19/13, 20/13, 17/14, 19/14, 17/15, 19/15, 19/16, 19/17, 17/20.

Par des expériences antérieures (1), effectuées sur des sons *accompagnés d'harmoniques et de sons résultants*, Preyer avait constaté que, dans ce cas, ces intervalles ne sont *jamais* acceptés

(1) *Ueber die Grenzen der Tonwahrnehmung*, 1876.

pour « consonants » par la sensibilité musicale moyenne, à l'exception des intervalles 19/12 et 19/16, qui peuvent se confondre avec une sixte ou une tierce mineures. Si nous écartons aussi tous ceux qui se rapprochent des intervalles « tempérés » ou sont seulement plus ou moins faux, il nous reste encore les intervalles : 19/10 ou *mi-mi bémol* ; 16/11 ou FA dièse-*Do* ; 20/11 ou FA dièse-*mi* ; 17/12 ou *Sol-do dièse* ; 17/15 ou *si-do dièse* ; 19/17 ou *do dièse-mi bémol* ; auxquels il faut ajouter, choisis dans une autre série où Preyer les désigne par leur rapport irréductible, les intervalles : 7/5 ou *mi-SI bémol* ; 9/5 ou *mi-Ré* ; 8/7 ou *SI bémol-Do* ; 10/7 ou *SI bémol-mi ;* — lesquels intervalles ont été reconnus « consonants » *par des musiciens*, c'est-à-dire respectivement pris pour une octave, une quinte, une quarte ou une tierce suffisamment justes.

Enfin, il importe de remarquer que, malgré toutes les précautions de Preyer, les sons entendus n'étaient peut-être pas toujours « absolument simples » ; que, si l'auditeur ignorait naturellement l'intervalle à examiner, il savait qu'il venait pour faire cet examen ; il pouvait prendre tout son temps et se méfier d'une erreur. De plus, à chaque épreuve, cet auditeur prévenu et *musicien* n'avait à estimer qu'un seul et même intervalle, après réflexion et réponse, l'intervalle était répété pour une appréciation nouvelle ; et l'opération, renouvelée successivement plusieurs fois jusqu'à conviction décisive.

Il ressort de ces expériences et de leur résultat que, loin que nous puissions « reconnaître *immédiatement* un intervalle de deux sons absolument simples », un individu dûment averti et *musicien*, apportant toute son attention à l'audition réitérée de deux sons dont la « simplicité » n'est déterminée qu'empiriquement, est capable de *méconnaître* l'intervalle ainsi formé, au point de confondre des rapports hétérogènes ou inaccoutumés, et jusqu'aux pires « dissonances » avec les « consonances » à quoi son oreille est habituée, dont sa mémoire garde et le nom et l'effet familier.

Et il ne reste pas grand'chose du syllogisme de M. Riemann.

(*A suivre.*)

JEAN MARNOLD.





REVUE DE LA QUINZAINE

DE QUELQUES CONCERTS

M. Ricardo Viñès. — Mme Georgette Leblanc-Maeterlinck.

Je n'ai point d'opinion sur la supériorité de Jan Kubelik ou de Mischa Elman ; je n'ai point suivi assidûment le match disputé entre les deux enfants prodiges, étant aussi indifférent aux gammes en tierces de l'un qu'au staccato de l'autre, du moment que les programmes ne m'annoncent rien qui m'intéresse. Sans doute, il y a de belles pages dans le *Concerto* de Beethoven ou même celui de Mendelssohn, mais ce ne sont point celles où le violon brille. Quant au *Perpetuum mobile* ou à la *Ronde de Lutins* de Paganini, ce sont choses qui ont exactement la beauté d'une piste semée d'obstacles. Il n'y a rien là pour Dionysos, comme disaient les Athéniens.

C'est pourquoi je veux seulement rappeler ici deux séries de concerts, les seules dont je me souvienne avec un vrai plaisir, car j'y ai appris quelque chose.

M. Ricardo Viñès nous a fait assister, en quatre concerts, à un raccourci de l'histoire de la musique de clavier, depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours, depuis Cabezon et Byrd jusqu'à Ravel et de Séverac. Entreprise immense par elle-même, et qui comportait l'étude d'œuvres bien étrangères au répertoire ordinaire de nos pianistes. Tout a été interprété avec l'intelligence la plus vive et la plus pénétrante, la virtuosité la plus accomplie, le sentiment le plus pur et le plus profond. Pour ma part, j'ai aimé surtout les plus anciens, un Cabezon, un Byrd, dont le langage est si sincère, ceux du XVIIIe siècle, parmi lesquels deux génies de premier ordre, François Couperin et Domenico Scarlati, et puis les tout modernes, nos contemporains de diverses générations, César Franck, Chausson et d'Indy, Chabrier et Debussy, de Séverac et Ravel. Telles sont les trois époques où l'on a le mieux et le plus librement écrit pour l'instrument à clavier, si riche lorsqu'on sait en éveiller les harmonies. M. Ricardo Viñès a un sens merveilleux de l'harmonie, et il a aussi des doigts de feu, qui ont fait de l'*Isle Joyeuse* et de la *Toccata* de Debussy ce qu'elles doivent être : une fête fantastique et délicieuse, un triomphe de joie émue, une musique de Paradis, ou plutôt encore d'Iles fortunées, où le bonheur coule à pleins bords. Je n'hésite pas à mettre M. Viñès au premier rang, non pas seulement des pianistes, mais des artistes de notre temps.

Tout autre est Mme Georgette Leblanc-Maeterlinck. Ici ce n'est plus la musique qui m'intéresse, mais l'interprétation seule. On fait sur ses programmes des rencontres exquises, telle que celle d'A. de Polignac et de sa *Chanson* (paroles de H. Gauthier-Villars) ; on en fait de bien fâcheuses, et

la musique de G. Fabre elle-même a pour mérite principal d'exister aussi peu que possible. Mais tout cela est dit avec un sentiment si juste et si profond, avec des gestes si puissants et de si belles attitudes, que l'on retrouve ainsi tout ce qui manque trop souvent aux notes : la mélodie est dans l'accent de la voix, le rythme est dans les mouvements et l'harmonie dans les lignes. C'est bien là de la musique, et une musique que les Grecs connaissaient bien, mais qui est redevenue nouvelle pour nous ; seule jusqu'ici Miss Isadora Duncan nous l'avait fait non pas entendre, mais contempler et sentir : ses danses expressives ont été une merveilleuse révélation de beauté ; les pantomimes parlées de Mme Georgette Leblanc sont fort belles aussi.

Louis Laloy.



VIRTUOSIANA

Les « Grands Concerts » ont fini en queue de poisson d'avril. Cela est assez curieux qu'ils aient pris l'habitude de clôturer leurs exercices au moment précis qui ouvre pour deux mois au moins la *season* parisienne. Les virtuoses cosmopolites profitent de l'aubaine, et c'est généralement l'heure où ils nous viennent visiter. Petits prodiges au grand col rabattu, vieux débris du siècle défunt, batteurs de mesure, princes de l'archet ou barons du clavier franchissent nos frontières et s'amènent avec leurs cheveux, leurs portraits et leurs affiches ; — lequel bagage constitue trop souvent le plus remarquable de ce qu'ils nous apportent La mode du virtuosisme a évidemment beaucoup baissé. D'abord, c'est une carrière encombrée où on fait aujourd'hui difficilement ses frais ; et puis, en même temps que les auditoires se blasaient peu à peu d'acrobaties vulgarisées, la croissante culture musicale perçait bientôt la vanité de maintes pratiques de tradition jadis impérative. Chez nous, du moins, on ne reproche plus guère à un pianiste de ne pas jouer toujours « par cœur », pourvu qu'il joue de la musique intéressante. Mines pâmées ou fatales, froncements de sourcils olympiens, *rubato* disloqué de phalanges tonitruantes, nous en imposent si peu qu'ils nous gênent jusqu'au malaise. On vit même, certaines journées mémorables, l'uniforme et la poigne de nos gardes municipaux devoir protéger des compositions illustres contre la révolte d'exaspérés sifflets. Au fond, il nous est devenu suprêmement indifférent de constater qu'un monsieur ou une demoiselle est capable d'exécuter le 2e *Concerto* de Saint-Saëns ou quelque autre, après d'innombrables générations de lauréats de conservatoire. C'est un incontestable progrès.

Il ne faudrait pourtant pas juger trop sévèrement le goût pour les solistes virtuoses. C'est, en somme, le premier stade du développement de la sensibilité esthétique tourmentée de vague à l'âme élémentaire. Mais nous l'avons décidément dépassé, à ce qu'il semble bien de manifestations réitérées et significatives. Nos virtuoses mêmes l'ont senti. Ils rougiraient de nous offrir un programme de concours. L'année durant, ils se mêlent et collaborent à notre vie artistique et subissent l'influence de la musicalité ambiante. Aussi la profession tend-elle visiblement à disparaître chez nous, où, d'ailleurs, elle ne pullula guère, indigène, ni ne brilla jamais à l'égal de nos voisins divers. N'en avons ni regret, ni confusion surtout. Il y aurait plutôt de quoi s'enorgueillir, si nous pouvions vraiment nous targuer

à la fois d'une histoire intellectuelle sans métaphysiciens et d'un art sans virtuoses.

Ce qui paraît certain, depuis quelque temps, c'est que les plus notoires échantillons de la race authentique nous viennent du dehors, et spécialement de l'Est. Ils arrivent avec le printemps, les Anglais, les châtelains économes et les poitrinaires de la Côte d'Azur, dans la foire pseudo-mondaine du Tout-Paris passager des jockeys et des couturières. Ils y trouvent un public adéquat, fidèle ou prédestiné, lequel n'a pas grand'chose de commun avec celui de notre vraie vie musicale. Nos hôtes envahisseurs semblent avoir assez modestement conscience du bienfait, en choisissant l'instant pour prendre leurs billets d'aller et retour. On commence peut-être même à soupçonner tout bas, chez les virtuoses d'outre-Rhin, qu'à nous vouloir révéler Brahms, avec Schumann et Beethoven, on ne dérangerait pas grand'monde entre novembre et mai. Quelques-uns cependant ont ici l'auditoire élu qui les attend, les réclame et les couvre d'or. Notre capitale possède une petite colonie fraîchement naturalisée, dont la piété prodigue entretient grassement le culte de ses souvenirs de famille, d'enfance et de jeunesse. C'est là, au surplus, un sentiment fort respectable en soi, une sorte d'obscur « mal du pays » incitant au désir de revivre un passé moins brillant, mais plus heureux peut-être, écoulé jadis aux côtés d'un aïeul vénéré, d'ombres chères et disparues, d'une fiancée rougissante, épouse affectueuse aujourd'hui, mère attentive et bénie d'un Ciel propice aux fécondités inconsidérées. La force déchaînée de telles aspirations longtemps contenues apparaît certes seule idoine à insuffler le dispendieux héroïsme de goûter quelque joie à l'aphonie de Mme Lili Lehmann, à la détresse chevrotante ou rauque de M. von Zur-Muehlen, au massacre sénile des quatuors beethoveniens par les doigts gourds, pâteux ou rêches de « Monsieur le Professeur » Joachim et de ses non moins « Professeurs » complices ; et il faut être assurément plus comblé d'écus que de sensibilité musicale pour se payer le luxe inopiné de M. Van Dyck escrimant son larynx, fourbu en de glorieux services, à prétendre « chanter » des lieder. Mais, comme on doit s'en convaincre trop vite, dans l'espèce et pour tout cela, c'est bien peu de « musique », en réalité, qu'il s'agit.

On en rencontre pourtant, çà et là, l'intermittent souci, dans quelques réunions du genre, candidement introduit à la manière d'entr'actes, sinon de simples repoussoirs aux numéros sensationnels. Ce sont de tout inconscientes oasis dans un désert de caducités opiniâtres. On se demande, en revanche, quelle préoccupation biscornue put bien suggérer le voyage et les exploits récents de M. Weingartner en notre république sonore. L'idée n'est pas banale, à coup sûr, de nous offrir les neuf symphonies de Beethoven en bloc et à la file, après que nous les avons entendues tout l'hiver un peu partout, et certaines en double ou en triple audition. On pourrait objecter le prétexte du « monument ». Il n'est pas bien prouvé que la gloire de Beethoven ait absolument besoin de sa statue dans quelque beuglant carrefour de nos fiacres, teufs-teufs et tramways à piston, mais nous n'avions, en tout cas, nulle nécessité péremptoire de M. Weingartner pour diriger les symphonies du statufié en perspective. M. Weingartner est le plus turbulent de ces « virtuoses de l'orchestre » dont le microbe embâtonné sévit chez nos doctes voisins, engendré brandillant du bouillon de culture de la décadence. Nous avons connu la menace de l'épidémie. La crise heureusement fut courte. Nous fûmes préservés par notre sens inné du ridicule et, sans doute aussi, par un instinct profond du respect dû à l'œuvre d'art. Nous contemplâmes d'abord avec un sourire, bientôt avec un haut-le-cœur, ces *Kapellmeister* en tournée, agités, pompeux ou revêches, unissant, dans leur geste ataxique, la grâce ankylosée des angles et le

moelleux des couteaux neufs ; nous les vîmes acharner une sueur têtue à tarabuster des chefs-d'œuvre, défigurer ceux-ci chacun de sa façon, sans que ces hérauts patentés du génie allemand pussent mettre d'accord jamais leurs génialités panachées et teutonnes. Ils ont traversé nos concerts ahuris comme un trépidant cinématographe, évanouis, oubliés désormais la plupart. D'aucuns, toutefois, en cultivent adroitement l'hospitalité bénévole. Il y est beaucoup pardonné à qui fait profession d'aimer beaucoup Berlioz : M. Weingartner fut de ceux-là. N'oserait-il plus s'y risquer dorénavant à nous montrer, pour la vingtième rengaine, comment on doit conduire une symphonie de Beethoven ? Comme il n'y en a que neuf, à moins de varier ses effets imprévus, on finit par savoir à l'avance quel sort infortuné guette ses favorites, sous le zigzag de son bâton fantasque. Au demeurant, peut-être bien qu'il n'eut pas tort, cette année, en se contentant d'ébaubir le public élégant, commode, inaverti ou snob, qui n'intègre Paris qu'après Pâques.

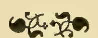
Celui-ci mis à part, on chercherait en vain quelque cause ou excuse artistique à cette exhibition. Interrogé par des tables tournantes, il est infiniment probable que Beethoven en eût cassé les pieds à refuser un monument si cruellement acheté. Son humeur était plébéienne, et assez brutalement chatouilleuse à l'endroit de ses prescriptions nettement spécifiées. Il avait fort peu de patience, mais pas longtemps, et savait bien ce qu'il voulait. Pour une innocente bévue dans l'*Eroïca* répétée, Ries faillit éprouver sa paume sans ambages. Qu'eût reçu M. Weingartner pour son rhume et ses cabrioles, au cours de l'asthme extravagant de ses *rallentendo* ou *accelerando* arbitraires ? Il est non moins infiniment sûr et certain que, du nébuleux Purgatoire où il s'attrape et prise avec Wagner, ledit bourru Beethoven eût accueilli tout autrement la dévotion de M. Chevillard, la jeune ardeur de l'orchestre Cortot, et, même, eût réservé des trésors d'indulgence à la sincère bonne volonté de M. Colonne, — à défaut des fastes passés de notre Conservatoire. On ne doit pas se fatiguer de rappeler le mot célèbre du futur auteur de *Tristan*, exultant de découvrir *la Neuvième* à lui révélée par « le vieil Habeneck, entièrement dépourvu de génialité », et magnifiant le chef et ses dévoués artistes, insoucieux de briller pour soi-même, d'avoir su réussir le miracle d'en « jouer la musique exactement comme elle est écrite ». Depuis, la situation n'a pas beaucoup changé, sinon que nos voisins alors s'encroûtaient en des traditions pédantes, et qu'aujourd'hui ils font assaut d'esbrouffe, à seule plausible fin de faire valoir leurs talents rivaux, même — et surtout — aux dépens des chefs-d'œuvre.

Malgré la légende entretenue volontiers, il semble bien qu'une objectivité native nous ait défendus et nous garde à la fois d'un excès de la routine et de l'impertinence. Il se confirme actuellement toujours mieux que nous nous intéressons davantage à l'œuvre d'art exécutée qu'à l'éventuel génie du virtuose. Nous exigeons plutôt que celui-ci s'efface et nous l'en admirons d'autant. Nos unanimes visiteurs n'en trahissent guère l'habitude. Ils plastronnent, même en ne dévoilant que la vétuste insuffisance ou le saugrenu de leurs bonnes intentions incompréhensives, car tous ces braves gens sont persuadés d'être pour nous de charitables éducateurs, et ils s'en cachent à peine. Ils débarquent aux quais de nos gares avec la Vérité dans leur poche et leur mouchoir dessus ; puis, d'une ingénuité touchante et qui désarme, ils condescendent à prêcher l'Évangile germain du Beau, nous aident complaisamment à sonder son insondable profondeur, — *deutsche Tiefe*, — laquelle, mal informée parfois de la diversité de nos publics, mais au courant de leur « frivolité » commune, serait plus disposée à s'étonner d'un triomphe soudain que d'un insuccès impuissant à troubler

sa mansuétude protectrice. En réalité, ils nous font un peu l'effet de retapeurs de vieilles lunes. Nous connaissons mieux qu'eux depuis longtemps ce qu'ils nous commentent avec des simagrées pataudes ou sacrilèges ; ils ne comprennent rien à ce que nous faisons, ou l'ignorent d'une sérénité imperturbable.

Le virtuosisme inconscient est le signe d'un art exténué. On s'en aperçoit autant à ce que nos voisins nous apportent de neuf qu'au traitement qu'ils font subir à leurs plus glorieux défunts. Ils rabâchent, en les déformant, des mots divins qu'ils n'entendent plus, et centonisent en se figurant créer. Leur art classique avait été le fruit splendide d'assimilations très différentes. Etrangères ou autochtones, il s'empara des ressources contemporaines pour les fondre en son harmonieux organisme, et les épuisa toutes. A remâcher ces reliefs digérés, la musique allemande périt d'inanition. Son marasme présent est analogue à celui où notre poésie française s'étiola, tout le XVIIIe siècle, étouffée sous une ombre auguste et devancière. Si grandiose que soit un temple, l'ombre en est humide et nocive. Au lieu d'y somnoler à jamais, béats, nous avons préféré respirer, d'où qu'elles vinssent, toutes les brises saines réchauffées au soleil de la nature. Nous avons adoré d'autres Dieux ; aujourd'hui, c'est chez nous qu'en continue la race et qu'incohérents fakirs ou falots épigones peuvent et doivent venir écouter la Parole féconde. A ce point de vue, à moins d'y voir une commémoration funèbre, une sorte de bout de l'an pseudo-séculaire, un « Festival Beethoven » apparaît presque un anachronisme au milieu de notre musique. Pour nous, Beethoven est bien mort. Mais, vraiment, nous l'avons trop aimé et nous l'aimons encore assez pour qu'il pût espérer de notre souvenir un monument et des couronnes, sans redouter la facétie macabre de M. Weingartner gambadant aux frais de sa statue, et faisant sauter neuf fois son vieux Pégase de bataille à travers des cerceaux de clown, aux moulinets d'une verge d'ébène.

JEAN MARNOLD.



FESTIVAL WEINGARTNER.

5 MAI. — En dépit du titre officiel « Festival Beethoven », c'est uniquement pour le kapellmeister que les gens sont venus, peu nombreux d'ailleurs. L'orchestre, insuffisant (80 instruments de l'Association Colonne), semble morne et gris en ce Nouveau-Théâtre où l'armée de Chevillard résonne si bellement. D'ailleurs, nul n'écoute, on se contente de regarder Weingartner, sobre, et de mimique si discrète que la simple extension de son bras droit suffit à rendre sa baguette irrésistiblement impérative. Attaques « en escalier » comme des entrées de fugue ; cuivres aigres et crus ; au *scherzo* de l'*Héroïque*, d'imprévues gargouillades de cors mettent le public en joie.

7 MAI. — Foule énorme. Weingartner conserve sa simplicité d'attitudes. Bonne leçon pour les chefs d'orchestre qui, conduisant tout avec des bras envolés, sont condamnés à l'épilepsie dès qu'il leur faut insuffler la passion au cœur de leurs administrés. Trio de l'*ut mineur* pris plus rapidement que de coutume. Succès. Le soir, banquet chez Marguery : barbue, selle d'agneau, caneton, discours de Maître Cheramy, longuet, louant Weingartner de conduire Beethoven sans partition (Colonne sourit, Chevillard se tord) et apprenant aux dîneurs diverses particularités peu connues sur le maître de Bonn qui, nous assure le savant avoué, était sourd... Ces révélations semblent intéresser Weingartner prodigieusement.

W.

AU THÉATRE

Siberia, de Giordano, au théâtre Sarah Bernhardt. — La *Cabrera*, de G. Dupont, à l'Opéra Comique

C'est un bien curieux spectacle que ces spectacles italiens auxquels nous convie la Société des grandes auditions musicales. La salle d'abord, qui est celle du théâtre Sarah Bernhardt, brille de plus de feux de pierreries et de plus de rayonnements d'épaules qu'on n'en vit jamais aux plus mémorables soirées de l'Opéra. Un chef d'orchestre frénétique fait vibrer l'air sous la baguette qu'il brandit ; il salue et sourit aux applaudissements que déchaînent ses ritournelles, puis rentre en danse : *piano par ci, forte par là, gesticuli, gesticula*. Des rythmes de valse naissent innombrables et meurent en ralentis pâmés. Sur la scène, des acteurs bruns et rasés chantent, avec des voix fortes et blanches et de terribles mouvements des lèvres, d'interminables airs coupés d'interjections farouches ; ils se démènent beaucoup, eux aussi, arrondissent le bras, lèvent les yeux au ciel, se serrent réciproquement sur leurs cœurs, prennent des poses nobles et dégagées, puis, la dernière note filée, viennent saluer le public trépidant, la main sur l'estomac, la bouche en fleur, et recommencent leur petit morceau. L'orchestre cependant les suit à l'unisson, un solo de violon parfois se détache, et tout à coup voici un accès de rage : cuivres, timbales, grosse caisse et tam-tam font un bruit de tonnerre ; mais c'est un bon petit tonnerre qui se calme aussitôt et laisse la romance s'épanouir et s'étirer aux cadences comme les fils du macaroni national. Un bien curieux spectacle, qui nous reporte à cinquante ans en arrière, et qui devient touchant par sa candeur naïve. Je ne savais pas que, de nos jours encore, on osait écrire et chanter une telle musique ; et j'éprouve un peu de l'émotion grave du naturaliste qui retrouve, dans l'Afrique centrale, les derniers survivants d'une espèce crue fossile.

Siberia, de Giordano, se passe en Russie. Le drame, que nous devons à M. L. Illica, nous montre une courtisane aimée pour elle-même, et un jeune officier meurtrier de son prince, envoyé en Sibérie ; la courtisane l'y suit et meurt plutôt que de le quitter. C'est, comme on le voit, un bâtard de la *Dame aux Camélias* et de *Crime et Châtiment*, amalgamés ensemble et fondus dans un flot de banalité. Ces moujiks, ces babas et ces cosaques parlent italien ; j'aimerais mieux qu'ils parlent russe. J'aimerais mieux aussi que la musique fût de Rimsky-Korsakof. Il y a cependant une fort belle page ; c'est celle où retentit, dans le lointain d'abord, puis de plus en plus près, le chant des prisonniers, admirable mélodie lente, triste et religieuse : aussi est-ce un chant populaire, célèbre dans toute la Russie, que M. Giordano n'a eu que la peine de cueillir à la dernière page du recueil de Balakiref. Je ne puis dire le bizarre effet des paroles italiennes adaptées à cette chanson que les *bourlaki*, les aventuriers des bords de la Volga, chantent en halant les bateaux le long du fleuve immense. Ajoutons, pour être justes, que la mise en scène est fort bien réglée en cet endroit, et que les chœurs sont partout excellents : les voix sont fraîches et les nuances fort bien faites. Tâchons de retenir ces choristes parmi nous, mais renvoyons au delà des Alpes cette musique d'un intérêt, si j'ose dire, uniquement paléontologique.

La *Cabrera*, de Gabriel Dupont, est une œuvre française, conçue selon la formule du vérisme italien et primée au dernier concours Sonzogno. Les concours sont une excellente institution lorsqu'ils font tomber cinquante mille francs dans une poche intéressante, ils sont aussi une institution déplorable, lorsqu'ils forcent le propriétaire de ladite poche à user de pro-

cédés qui ne sont pas les siens. Je connaissais de Gabriel Dupont quelques mélodies (1), d'une inspiration élégiaque et touchante. La *Cabrera* est une œuvre inégale, où de fort jolies pages voisinent avec des outrances de cuivre dépourvues de tout intérêt : l'auteur a voulu être brutal, et n'a que trop réussi. Le drame se passe en Espagne, il s'agit d'une chevrière qui, durant l'absence du marin son fiancé, a faibli. Et le marin la repousse indigné, et elle va errer par les routes, désespérée, jusqu'au jour où elle revient au pays, y retrouve le pardon, et (ce qui est fort bien observé) meurt de joie dans les bras de celui qu'elle a toujours aimé. Mélange de réalisme facile et de bas romanesque, fait-divers délayé en feuilleton, voilà bien le genre de sujets cher aux véristes italiens. Une nouvelle *Carmen* n'est point sortie de là, certes non, et cependant la musique de Gabriel Dupont n'est point mauvaise ; elle est même d'un musicien qui sait écrire et manier l'orchestre. La déclamation est assez souvent émouvante par sa simplicité même ; on sent que l'auteur a compris *Pelléas*, et je l'en félicite. La scène où les deux amoureux se retrouvent et se souviennent est une jolie scène, et la tristesse amère de la femme coupable est fort bien indiquée. La scène du pardon est touchante aussi, et d'une orchestration délicate. Mais ailleurs je trouve des mélodies à l'unisson qui font sourire par leur prétention à la force, des éclats maladroits, et aussi des souvenirs assez directs de Wagner et de Massenet. L'œuvre est peu personnelle, on sent qu'elle a été faite sur commande ; je crois qu'elle plaira. Je crois aussi que M. Gabriel Dupont sera mieux inspiré quand M. Sonzogno ne sera plus son éditeur. Mme G. Bellincioni (Amalia) et M. Clément (Pedrito) sont de bons chanteurs et de bons acteurs ; le reste assez médiocre.

Et maintenant que faut-il penser de ce retour offensif du vérisme italien ? Devons-nous nous en inquiéter et étendre des mains craintives devant notre musique française ? Je ne le crois pas ; elle n'est plus au berceau et se porte assez bien, Dieu merci ! pour résister à la contagion. Ce mélange de fadaise et de brutalité est trop loin de notre goût pour nous influencer aujourd'hui ; l'exemple même de G. Dupont montre qu'un tempérament français se sauve toujours par quelque endroit ; avant lui, Charpentier et Bruneau avaient réagi, eux aussi, chacun à sa manière, et leurs œuvres, que je n'aime guère, montrent au moins un effort et témoignent d'intentions plus nobles que celles de leurs coreligionnaires transalpins. Non ! l'invasion des Italiens et leur succès ne prouvent que le goût naturel de la foule pour ce qui est trivial et grossier ; et deux cent mille francs de diamants n'empêchent point d'appartenir à la foule et de se connaître en art à peu près autant que M. Homais ou Mme Cardinal. Ne demandons la fermeture ni des cafés-concerts, ni des bals de barrière, ni du nouveau théâtre Italien : laissons au peuple ses plaisirs.

Louis Laloy.

(1) *Les Effarés* (Demets). — *Le Jour des Morts* (Demets). — *Poèmes d'Automne* (Astruc). — A citer encore une pièce d'orgue *Pour la Toussaint* (Demets).



ÉCHOS

Un musicien de cour au xxe siècle. — M. Camille Saint-Saëns a reçu la lettre suivante

Paris, le 22 janvier 1905.

Mon cher Confrère,

Au lendemain du succès remporté par Hélène *sur le théâtre de Monte-Carlo, je vous ai dit quelle satisfaction ce serait pour moi de donner votre prochaine œuvre sur la même scène.*

D'après nos entretiens, le programme de 1906 dont je m'occupe maintenant vous réserve une place que vous voudrez remplir, je l'espère, avec la création projetée.

En attendant le retour des émotions que vous savez faire naître par chacune de vos œuvres, je vous prie, mon cher Confrère, de recevoir l'expression de ma cordiale sympathie.

Albert,
Prince de Monaco.

M. Camille Saint-Saëns a répondu en ces termes :

Alger, 1er février 1905.

Monseigneur,

Le théâtre ne m'attire plus, et je croyais bien, avec Hélène, *lui dire adieu pour toujours ; mais comment résister au désir que Votre Altesse Sérénissime daigne exprimer avec une insistance si flatteuse pour moi ? Je vais m'efforcer d'y satisfaire dans la mesure de mes forces, dans l'espoir, si je n'y réussis pas pleinement, que Votre Altesse voudra bien m'accorder son indulgence.*

Avec la plus profonde reconnaissance je suis, de Votre Altesse Sérénissime, le très respectueux et dévoué serviteur.

C. Saint-Saëns.

— La Société J.-S. Bach donnera, le mercredi 17 mai, à 9 heures, salle de l'Union, 14, rue de Trévise, son troisième concert avec orchestre et chœurs. Programme : 1° *Concerto pour violon en mi majeur* (Mme Jeanne Diot) ; 2° Cantate *Ich habe genug* (M. Frölich) ; 3° *Concerto pour deux violons en ré mineur* (Mme Diot et M. Daniel Hermann) ; 4° Cantate *Die Elenden sollen essen* (Mlle Pironnet, Mme Marty, M. Cornubert, M. Frölich). — A l'orgue : M. Alexandre Guilmant.

Ce concert sera dirigé par M. Gustave Bret.

Concours de Rome. — M. Maurice Ravel a l'intention de se présenter cette année à ce concours. Tous nos vœux l'accompagnent !

Question. — M. Chevillard n'a-t-il pas fait récemment une tournée en Russie ? Ne pourrions-nous, par un juste retour, entendre à Paris un chef d'orchestre russe ? M. Safonof, si justement célèbre en son pays et en Europe, aurait certes plus d'intérêt pour nous dans un concert de musique russe que M. Weingartner dirigeant les symphonies de Beethoven.

Salons musicaux. — Mme Marie Cornélius, qui l'année passée à pareille époque offrait à ses invités un intéressant concert de musique russe, avait mis au programme de cette année la musique tchèque ; Smetana, Dvorjak et Nedbal, interprétés par MM. Herwegh, Gurt et Fœrster, ont valu le plus chaleureux succès à ces excellents artistes ; on a beaucoup admiré, en outre, la sonorité du violon et du violoncelle, construits par MM. Greilsamer et Fischesser, deux luthiers qui sont en même temps des savants et ont su retrouver les secrets des vieux maîtres italiens. Mme Kallivoda chante des chants nationaux, d'une mélancolie poignante pour la plupart : elle les chante en vraie artiste, avec une sincérité d'accent et une profondeur de sentiment qui saisissent, et aussi, ce qui ne gâte rien, avec une voix pure et bien timbrée. Magnifique est la voix de M. J.-G. Cornélius, un jeune baryton du plus grand avenir, car il joint une extrême puissance à une compréhension musicale parfaite; les *Mélodies bohémiennes* de Dvorjak sont admirables, surtout chantées ainsi. Dans une élégante et substantielle causerie, M. Louis Laloy avait par avance loué comme il convient cette musique sincère avant tout, qu'on ne peut écouter sans être ému de sympathie.

Pan.



CONCERTS ANNONCÉS

Salles Pleyel

GRANDE SALLE

Mai
16 M. L. Wurmser (2e séance).
17 Mme Roger-Miclos (2e séance).
18 M. Joseph Thibaud.
— Mlle Magd. Godard (élèves).
19 Mme C. Chevillard (élèves) (4e séance).
— M. L. Wurmser (3e séance).
20 M. Garbet.
— M. Vannereau (élèves).
21 Mlle M. Balutet (élèves).
22 Mme Levasseur.
23 M. Edouard Risler (1re séance).
— Mlle Hody.
24 Mme Roger-Miclos (3e séance).
— Mme de Faye-Jozin.
25 M. Edouard Risler (2e séance).
— M. Mimart.
26 Mme Misz Gmeiner (2e séance).
— Mme Giraud-Latarse.
27 M. G. Galabert.
28 Mme Ed. Lyon (élèves).
29 Mlle G. Lefebvre.
30 Mme Ducher.
31 Mlle de Zwierzbieka.
22 Mlle Achard, harpiste.

SALLE DES QUATUORS

17 Mme Colins.
18 M. Dérivis (élèves).
— Mme Van Goens (2e séance).
19 Mme Tarpet (élèves).
20 M. Ingelbrecht (élèves).
21 Mlle Seeberger (élèves).
24 Mme Pasque-Jétot (élèves).
25 Mlle Montal (élèves).
— Mlle S. Percheron (élèves).
27 Mme Tassu-Spencer (élèves).
— Mme Van Goens (3e séance).
28 Mlle M. Debrie (élèves).
29 M. Carembat (élèves).
— Mlle Bourdeau-d'Antony.

SALLE ÉRARD

16 M. Marx Goldschmidt, 3e récital de piano.
17 Mlle Caravaglior, pianiste.
18 Société chorale d'amateurs.
19 M. Braud, récital de piano.
20 Mme G. Ferrari, pianiste, audition de ses œuvres.
21 Matinée des élèves de Mlle M. Rennesson.
22 Mme Roger et ses élèves de chant.

24 M. de Radwan, pianiste.
25 Le quatuor Capet.
26 Concert de bienfaisance.
27 MM. Jemain et Bouvet, musique de chambre.
28 Matinée des élèves de Mme Bex.
29 Mme Dyer et M. Bass, pianiste.
30 Audition des élèves de M. Bourgeois, chant
31 M. de Radwan, pianiste.

SALLE DE L'UNION, 14, rue de Trévise.

16 Quatuor Capet (Quatuors de Beethoven).
17 Concert de la Société Bach (soli, chœurs et orchestre).
18 Mme Jane B. de la Motte.
23 Concert de la Société Bach (musique de chambre).

NOUVEAU-THÉATRE

18 Concert Cortot : *Requiem* de Brahms.

SALLE DE L'ATHÉNÉE

17 A 4 h., Concert Lulli, dirigé par R. Hahn.
24 A 4 h., Concert Rameau, dirigé par R. Hahn.

AMBIGU

25 A 3 h., Concert de charité, donné par Mme Ganderey ; l'orchestre sous la direction de M. Danbé.

WASHINGTON-PALACE

16 Audition des œuvres de Ferdinand Schneider.

PUBLICATIONS RÉCENTES

CLAUDE DEBUSSY. *1er Quatuor* (2e édition). Paris, Durand et fils.

GABRIEL DUPONT. *Poèmes d'Automne.* Paris, Astruc.

GABRIEL FABRE. *Poèmes de Jade.* Paris, Heugel.

CÉSAR FRANCK. *Œuvres d'orgue,* transcrites pour piano à 4 mains par Gaston Choisnel. Paris, Durand et fils.

GEORGES SPORCK. *Gammes avec mains alternées,* et *Exercices chromatiques* pour le piano. Paris, Demets.

POUR PARAITRE PROCHAINEMENT

Les Maîtres violonistes de l'école française du XVIIe siècle. 1re série, 6 sonates pour piano et violon de J.-M. LECLAIR. Paris, Demets. Prix de souscription : 10 fr. l'exemplaire.



Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



DIALOGUES DES MORTS

I

MENDELSSOHN, BRAHMS

Mendelssohn. — Eh bien ! mon pauvre Brahms, vous voilà encore tout seul, errant comme une âme en peine ! Venez donc faire un tour avec moi.

Brahms. — En vérité, honoré Maître, si je ne vous avais pas, je serais bien malheureux ici. J'avoue que je ne m'attendais guère à un tel accueil de la part d'ombres augustes que j'ai tant aimées et glorifiées, alors que je comptais au nombre des vivants, — et des vivants admirés, si je l'ose dire de moi-même sans fausse modestie, car le fait est notoire. Le jour où j'arrivai, après un mystérieux voyage que je ne m'explique pas très bien, ballotté dans une barque humide glissant sur un fleuve noir et profond, je fus un peu surpris, je le confesse, de ne trouver que vous, venu au devant de moi...

Mendelssohn. — Les grands hommes, vous savez, sont presque toujours un peu égoïstes ; ils n'aiment pas se déranger. Et puis,... comment dirai-je ?... enfin, généralement, ils ne sont pas polis, polis. La plupart n'ont pas reçu beaucoup d'éducation ; ils ne connaissent pas les usages. Il ne faut pas trop leur en vouloir.

Brahms. — J'avais coiffé, en leur honneur, le laurier décerné par mes contemporains. Je m'apprêtais à m'en dépouiller sous leurs yeux, avant de me précipiter dans leurs bras ouverts et de les serrer dans les miens avec le respect et l'amour d'un fils reconnaissant, héritier et gardien fidèle des trésors de beauté légués par le génie de ses ancêtres. Au lieu de cela, sans votre

aimable attention, j'eusse débarqué solitaire, perdu dans la sereine immensité de ces ombrages et ne sachant où diriger mes pas.

MENDELSSOHN. — Je suis heureux de vous avoir évité cet ennui par ma présence opportune, mais, d'ailleurs, il n'eût pas duré bien longtemps. L'endroit n'est pas si vaste qu'il en a l'air et on s'y rencontre assez facilement. Vous avez pu vous en apercevoir.

BRAHMS. — En effet. Bientôt nous avons croisé Beethoven, et mon cœur bondissait dans ma poitrine en vous quittant pour l'aller saluer de mon hommage enthousiaste. Il ne daigna même pas tourner la tête. Silencieux, maussade et pressé, sondant d'un œil inquiet le crépuscule, il passa son chemin et me laissa planté là tout déconfit.

MENDELSSOHN. — Il ne vous a pas entendu. Vous n'ignorez point qu'il est sourd. Il n'avait pas son cornet acoustique. Il l'oublie volontiers depuis que Wagner est venu rejoindre Berlioz ici, car il semble redouter la société de ces deux esprits éminents, lesquels, à vrai dire, rarement d'accord et également impétueux, manifestent une propension peut-être excessive à le prendre pour arbitre de leurs discussions orageuses, en le criblant à l'envi de louanges sans mesure et sans précaution. C'était probablement le sujet de son inquiétude. Au surplus, il montre peu de goût pour la conversation.

BRAHMS. — Et Bach ! Sur votre affectueux conseil, je l'allai visiter au bord des eaux stagnantes, en ce marais où il se plaît à résider et emploie ses loisirs éternels à fabriquer un orgue avec des roseaux. Je le trouvai fort absorbé dans sa tâche, la perruque de travers et la mine peu engageante. Toutefois, il se dérida soudain, en me tendant un vieux couteau, tandis que son doigt impérieux désignait un jonc éloigné, dominant ses voisins, vers le centre de la mare. J'y pateaugeai jusqu'à mi-jambe et rapportai l'objet désiré. Puis, à genoux, tremblant comme un bouleau au vent d'automne, je lui dis ma ferveur et me nommai. Il ne sourcilla point. Pour éveiller ses souvenirs, j'offris des deux mains en plateau mon *Requiem allemand* au géant de la fugue. « Ah ! c'est vous », grogna-t-il, en feuilletant la partition. Ensuite il me tourna le dos et lança par-dessus son épaule : « C'est dommage qu'il soit noirci, mais il pourra tout de même servir à faire de la musique. » Alors je le vis qui déchirait les pages et roulait le papier en forme de tuyaux...

MENDELSSOHN. — Je vous avais averti de sa franchise assez crue. Il est un peu paysan du Danube : certains lui prêtent, par ses aïeux, une origine hongroise ; hypothèse, à la vérité, contestée d'autres érudits.

Brahms. — Je m'éloignai le cœur navré et les pieds humides quand, plus loin, je faillis choir sur le sol, trébuchant contre un obstacle imprévu. C'étaient les mollets allongés d'un homme imposant, assis sous un cyprès, de quoi sa corpulence appuyée faisait courber le tronc. Je reconnus Haendel. Auprès de lui, étendu au milieu de registres maculés, quelqu'un additionnait tout haut des chiffres, d'une voix enrouée et ardente. A ma vive stupéfaction, ce calculateur avait les traits de Gluck et n'était autre que lui-même en personne.

Mendelssohn. — Oui, ils se sont réconciliés ici. Ils passent leur temps à vérifier la comptabilité de Haymarket et de Covent Garden pour en comparer les recettes à celles de l'Opéra de Paris. Haendel est aveugle et ne fut jamais débrouillard en affaires, ni très ferré sur le Doit et Avoir. Le Chevalier lui est d'un grand secours, car c'est un assez long travail : ça va de 1719 à 1780 environ. Quand ils ont fini, ils recommencent.

Brahms. — Je balbutiai quelques excuses. « *Who is't ?* » interrogea l'auteur du *Messie*. Son compagnon releva les paupières et répondit : « *Den Koarl kenn'ich net.* » Aussitôt, d'un geste empressé, je présentai mon *Triumphlied*, dont le chantre d'*Iphigénie* lut le titre à l'Homère de l'Oratorio. Hélas ! ce ne fut que trop un accès de rire homérique qui secoua l'abdomen puissant, avec ces mots entrecoupés : « Aoh ! *old boy*, regarde-le bien, mon garçon ! C'est celui-là qui a changé en plume le plomb de tes accompagnements. Et quel ironiste ! On cherchait du « plus lourd que l'air » : il a trouvé le « plus lourd que Gluck ». Ce vieux Sterne en fera une maladie ! » Puis, se tournant vers moi, le sourcil froncé tout à coup sur son regard absent : « C'est égal, tu aurais pu te priver d'invoquer mon patronage. Quand on veut m'imiter, mon gaillard, il ne faut pas confondre pompeux avec pompier. »

Mendelssohn. — Il est d'humeur caustique et de caractère irascible. Aussi on le fréquente fort peu. Je ne suis pas sans m'étonner qu'il puisse s'entendre avec Gluck, qui n'est pas patient. Il est vrai qu'une commune passion les rassemble, outre que celui-ci, sans doute, lui répondrait sur un ton tout pareil. Mais vous-même, mon bon ami, vous ne vîntes pas parmi nous précédé d'une réputation d'inépuisable douceur. Je m'intéresse un peu aux choses de là-bas, et l'écho de vos boutades à l'emporte-pièce me parvint parfois jusqu'ici. En ne ripostant point à l'algarade, vous fîtes preuve d'un empire sur soi et d'un tact, dont je me réjouis pour l'agrément de nos relations futures.

Brahms. — Ah ! ne me louez pas trop, Maître indulgent, d'une modération faite surtout peut-être de stupeur. Vous avez

connu comme moi l'encens enivrant de la gloire terrestre. C'est une fumée dont on éternue sans se plaindre, encore qu'on s'applique à en afficher l'obsession. On n'a pas de mal à s'y accoutumer, et l'habitude est vite une seconde nature. La secousse a été trop brusque. Je suis comme un pigeon tombé d'un nid d'aigle où il aurait perché sa vie durant. Je me demande si je rêve. Je n'ose pas suspecter d'un tantet d'inconsciente jalousie tous ces génies fameux dont j'ai suivi l'exemple. Leur art immortel fut le mien, et cependant ils me repoussent ou me raillent. Je l'aurais compris de Wagner. C'est lui, pourtant, qui m'accueillit le plus cordialement tout d'abord, à ma sincère joie, car je souhaitais faire ici la paix avec mon illustre rival. Il me questionna tout fiévreux sur le succès de ses ouvrages et la prospérité de Bayreuth, s'enquit des santés de Siegfried et de Cosima, et manqua me sauter au cou lorsque je lui donnai l'exemplaire richement relié du premier opéra de son fils, que j'avais apporté à son intention. A la vérité, je reste encore abasourdi de l'affront qui fut ma récompense. A peine en eut-il parcouru quelques mesures, qu'il me lança la partition de *Baerenhaeuter* à la tête et s'enfuit comme un fou furieux en me criant des gros mots. Mais, d'ailleurs, vous assistiez à l'aventure, honoré Maître. Qu'en pensez-vous?

Mendelssohn. — Je ne vous en aurais pas parlé de moi-même ; j'espérais que vous l'aviez oubliée. Entre nous, cher ami, ce fut un peu... la gaffe, comme disent les Français. Vous ne remarquâtes pas les signes désespérés que Liszt vous adressait, derrière son gendre, afin de vous engager à vous abstenir. On avait cru bon de cacher au père les exploits musicaux de son rejeton tardif et enfant gâté, d'aucuns estimant que celui-ci s'inspirait plutôt de votre manière que de celle de *Tristan* ou des *Maîtres Chanteurs* ; et l'événement ne justifierait que trop la précaution. Depuis ce jour, Wagner ne dérage pas ; il vous traite d'empoisonneur et d'autres noms qu'il vaut mieux ne pas répéter. Au demeurant, un tel dépit est flatteur pour vous, en ce qu'il témoigne de l'influence exercée par votre talent et vos œuvres.

Brahms. — J'en ressentirais mieux le légitime orgueil, si je n'étais troublé par les déceptions qui m'accablent. Ne fût-ce que pour mon troisième *Quatuor* et mon *Quintette* avec clarinette, méritai-je pas mieux de Mozart que la phrase obscure à propos de quoi je voulais justement vous consulter? Je le découvris récemment sous un bosquet écarté, en train de faire une partie de dominos avec Haydn. Il avait à la bouche une pipe de Hollande longue et mince; quelques flacons vidés gisaient autour de lui. Haydn me reconnut d'emblée, se leva, fit

la révérence et tendit d'un geste menu une tabatière en vermeil ornée de diamants et de miniatures. Nous y puisâmes tour à tour. Puis, d'une experte chiquenaude époussetant son jabot de dentelles, il me remercia, non sans quelque embarras visible, d'avoir choisi de lui un thème indigne de tant d'honneur, pour y broder l'arabesque touffue de variations orchestrales. « Nous les avons écoutées maintes fois par téléphone, continua le charmant vieillard, grâce au fil spécial assuré par la libéralité de M. le baron Van Swieten à mon bien-aimé Wolfgang... » — « Et nous ne nous sommes jamais si bien rasés ! » ajouta Mozart entre deux bouffées, tandis qu'une pourpre subite envahissait les joues de mon bienveillant interlocuteur. Je contemplai leurs mentons glabres selon la mode ancienne, sans deviner le sens de cette interruption. Que voulut-il dire ? L'imaginez-vous ?

Mendelssohn. — Vaguement. Je ne saurais, néanmoins, vous en fournir à l'improviste une explication qui vous satisfasse. Le terme est ambigu. Vous savez que Mozart habita quelque temps Paris. Jadis, il en écrivit pis que pendre ; aujourd'hui, il en paraît entiché à l'extrême. Il n'est de jour où son *Allô ! Allô !* ne retentisse pour exiger une communication immédiate. Il se tient ainsi au courant des transformations d'un langage dont, désormais, il possède les nuances les plus subtiles. Aussi parle-t-il souventefois une sorte d'argot qui m'échappe, encore que, naguère, j'aie hanté moi-même les salons les plus distingués et les plus spirituels de la capitale gauloise.

Brahms. — Se peut-il que la profondeur d'un artiste allemand puisse prendre un semblable et obstiné plaisir à la futilité du peuple le plus superficiel qui soit au monde ? Mon œuvre n'y récolta que peu de connaisseurs, immigrés la plupart. En tout cas, ce n'est point, sans doute, la musique qu'on y cultive qui séduit aussi puissamment notre divin Mozart en ce milieu pervers.

Mendelssohn. — Détrompez-vous : c'est là précisément ce qui l'attire. Ce bon Haydn s'évertue en vain de le moraliser. Il lui répond : « La ferme !... » expression saugrenue qui laisserait soupçonner quelque dérangement de l'esprit. Chaque soir du méridien en question, il est pendu à ses récepteurs communiquant avec théâtre ou concert. Certes, il n'est pas toujours content, et j'ai même observé qu'il use alors avec insistance du mot qui vous déconcerta. Mais parfois son enthousiasme atteint les bornes du délire. On en craignit dernièrement pour sa raison. Il s'agissait d'une pièce nouvelle, un « opéra-comique » intitulé probablement *Pallas*, quoiqu'il prononce *Pelléas*

ou quelque chose d'approchant, car son instruction fut sommaire. Il en divaguait ; il proférait des paroles sans suite et fredonnait des motifs incohérents. Longtemps il en oublia sa pipe et son *Moselwein*. Haydn et le baron étaient consternés.

BRAHMS. — Pitoyable destin d'un génie radieux abusé par de vains simulacres jusqu'à sombrer dans la frivolité welche ! Nulle épreuve ne m'eût touché plus amère, en ce triste séjour, sans la blessure au cœur que me porta mon maître et ami vénéré, le malheureux Schumann. Vous savez qu'il m'invectiva, l'œil hagard, rétractant l'apologie dont la publication me prépara la gloire, dénigrant férocement tout mon œuvre, et reniant le meilleur du sien. Le spectacle était lamentable.

MENDELSSOHN. — Il en fit autant pour moi quand j'allai tout joyeux le recevoir au débarcadère. Il me reprocha de l'avoir trompé, d'être cause qu'il gâcha sa vie dans un art fourvoyé, qu'il émacia sa verve et flétrit le *vergiss-mein-nicht* de son inspiration germaine, aux miasmes empoisonnés de la scolastique. Il faut lui pardonner, car sa démence est complète et sans remède, bien que les crises en soient devenues plus rares. Lorsque Liszt arriva ici, en abbé, il courut à sa rencontre, l'embrassa humblement et déclara qu'il voulait se faire catholique. Liszt eut quelque peine à l'en dissuader, lui affirmant qu'il n'avait pas les pouvoirs nécessaires. Depuis, l'infortuné s'isole ou rôde, opiniâtre et farouche. Il semble nourrir un secret ressentiment contre Bach et évite Beethoven. Quelquefois, il voit passer Wagner ou Chopin ; alors il pleure comme un petit enfant. Liszt est très bien pour lui : il va le voir souvent, le distrait, le console. Liszt a décidément beaucoup gagné avec l'âge. C'est un homme délicieux. On l'apprécie fort, d'ailleurs, pour le calme relatif où nous lui sommes redevables de couler dorénavant nos heures infinies. Wagner et Berlioz ne se sont guère colletés que deux ou trois fois, du jour de sa venue.

BRAHMS. — Hélas ! je ne croyais pas, quand je quittai la vie, en retrouver ici, avec les pires misères, les vanités, les antagonismes et les querelles. Tout au plus eussé-je auguré une discrète polémique, d'où la chaleur des convictions n'eût point banni l'urbanité, et j'osais espérer, des plus grands, quelque considération équitable pour mes efforts et leurs fruits... Mais quelle est cette rumeur lointaine ?

MENDELSSOHN. — Nous approchons du quartier des gens de lettres. Le bruit y cesse peu, car ils sont toujours en effervescence. Quand le vacarme y devient trop violent, Liszt se dévoue, et, comme il est polyglotte, son intervention est fort efficace. Il traduit en compliments les insultes ou les défis

en excuses, et tout le monde s'embrasse. Mais ça ne dure pas longtemps. Au surplus, qu'ils s'accordent ou se chamaillent, le tapage est presque le même ; ils ont la faculté de discourir avec fracas sans fatigue ostensible et la manie de parler tous ensemble. Tournons de ce côté, vers le bois sacré des poètes. Ce sentier nous y conduit. Le bocage où nous pénétrons est mitoyen aux deux domaines. Olympos y vient jouer de la flûte près de Terpandre, qui chante un hymne à Zeus aux sons de la lyre à sept cordes. Ils discutent parfois des vertus de leurs instruments respectifs, mais sans aigreur apparente. La vallée qui s'étend plus loin est le lieu le plus paisible de ces demeures. Un épais gazon amortit les pas. La rivière que voici y trace des méandres limpides et trouble à peine le silence. Ce tertre la domine. Voulez-vous que nous nous reposions un instant ?

Brahms. — Volontiers... Mais voyez donc, là-bas, assis sur l'herbe de la berge, ces deux étranges personnages...

Mendelssohn. — Ils ne bougent pas d'ici et sont inséparables, encore qu'ils ne se puissent entretenir commodément, car leurs langues sont différentes. On n'est pas sûr, toutefois, s'ils se taisent par ignorance.

Brahms. — L'un a retiré son pourpoint de velours ; ses pieds nus trempent dans l'eau courante où il semble guetter quelque chose.

Mendelssohn. — C'est son passe-temps favori. Il pêche des truites et des murènes. Il confectionne avec dextérité des insectes ressemblant si fort à la nature, que les poissons s'y méprennent aussi bien que les gens. D'autres fois, pourtant, il s'attable devant un pot d'ale et reste à rêver longtemps, regardant devant soi quelque vision aperçue de lui seul. Mais jamais il ne dit un mot.

Brahms. — Je ne distingue pas bien ce que fait l'autre. Les boucles échappées d'une perruque majestueuse couvrent son front incliné ; ses doigts déroulent une sorte de lacet.

Mendelssohn. — Il prie. C'est son chapelet qu'en ce moment il récite. Il paraît dévot. Néanmoins, bien souvent, il rêve, lui aussi. Je n'ai jamais entendu sa voix, car il ne parle qu'aux femmes. Elles content qu'il est le plus doux et le plus séduisant des hommes. Il apprivoisa jusqu'à Sapho. Assez fréquemment, le hasard amène en ces parages la fière poétesse. Elle forme avec lui un couple harmonieux et singulier, tandis qu'ils conversent tout bas dans l'antique dialecte éolien. Parfois, ils s'égarent au milieu des buissons d'asphodèles, et leur silhouette incertaine s'évanouit dans l'ombre embaumée. On le voit reparaître bientôt, l'œil brillant et confus ; il s'avance sans hâte ou lenteur

affectée, en égrénant son rosaire de buis ; son embarras garde de l'élégance. Alors, couché sur le tapis des mousses, son compagnon feint de dormir, et l'arrivant respecte son sommeil ; car tous deux ont l'âme délicate et libre. Leur commerce muet respire une inaltérable quiétude. Et c'est ainsi qu'ils vivent, — si le verbe est licite à leur propos et au nôtre.

BRAHMS. — Il me semble que je les ai vus déjà et que j'ai su leur nom ; leur figure m'est familière. Les connaissez-vous ?

MENDELSSOHN. — Certes, mais vous aussi : c'est Racine et Shakespeare.

JEAN MARNOLD.



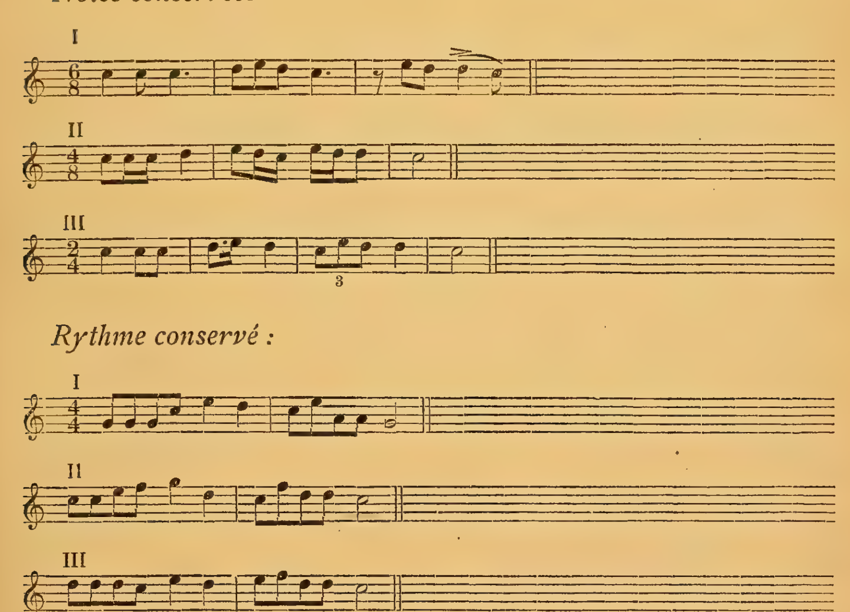
CROQUIS D'ALBUM

Nous avons le plaisir d'annoncer à nos lecteurs que l'illustre dessinateur Léandre a bien voulu nous donner la primeur d'une série de croquis, lesquels, réunis en album, formeront comme le Livre d'Or de la musique moderne. Qu'il nous soit permis de lui adresser ici tous nos remerciements pour une aussi noble et vraiment artistique générosité.



LE RYTHME

Le rythme est l'âme de la musique, et ce qui l'entoure est un corps plein de faiblesses. C'est le rythme qui fait la personnalité de la musique. Il nous rend un air plus familier que ne le font les notes ou l'harmonie. Ainsi, par exemple, *Au clair de la lune* serait méconnaissable autrement rythmé, et au contraire est facilement évoqué avec les notes changées, mais le rythme conservé.



Le rythme est d'une essence plus vitale que la mélodie et l'harmonie, exposées toutes deux à devenir fades, à vieillir, à varier selon les temps. Les effets harmoniques les plus osés s'usent, la monodie vient se confondre avec la parole. Au contraire, le rythme charme par la nouveauté et charme également

par la familiarité ; il est précis, infini et indéfini. Il n'a ni commencement ni fin, il est l'harmonie de notre être. Il nous vient du plus noble des arts, qui est la danse. Cet art n'est pas utilitaire, il ne vit que pour sa propre plastique ; son essence n'est soumise à aucune loi, il ne résulte d'aucune nécessité. C'est pourquoi il est le plus grand des arts, car si l'on mêle à l'art d'autres considérations que celle de la beauté pure, il est probable qu'il faudra, à un moment donné, faire des sacrifices.

Danse : rythme fait chair. Doux bercement de la valse lente, rythme plein d'aise de la sarabande, menuet compassé et retenu, affairement modéré du rigaudon et de la bourrée, allure seigneurialement libertine de la mazurka, fougue élégante de la polonaise, tumulte troublant du boléro, volupté contrainte et échappée du csardas, grâce insouciante du passepied, tournoiement semi-hypnotique de l'Orient, balancements rythmiques des charmeurs de serpents, et tous les rythmes qui sont dans le pas des bêtes, et toute l'harmonie qui vient de l'équilibre. Puis le charme du rythme sonore : glas sinistre du gong, langoureux battement de mains qui accompagne les lentes évolutions des Ouled-Naïl, musique endiablée des castagnettes, grisante monotonie des percussions lointaines.

Que n'est-il sorti de tout cela une polyrythmie vivant par elle-même, ne reléguant pas le rythme aux combinaisons mélodiques, qu'il rend seul possibles d'ailleurs, les notes étant en si petit nombre ?

Peut-être viendra-t-il un temps où l'oreille, fatiguée de toutes les combinaisons mélodiques, de l'harmonie poussée jusqu'aux derniers confins de la cacophonie, demandera une grandiose symphonie de rythmes dans laquelle des timbres éblouissants viendront remplacer nos crins-crins et nos soufflleries. Et pour produire ces sonorités, les matières les plus précieuses, depuis la pierre et les métaux jusqu'aux bois, viendront parler le langage musical inhérent à chaque chose.

Armande de Polignac.



UN PRIMITIF FRANÇAIS DU VIOLON

FRANÇOIS DU VAL

I

A la première page d'un de ces « in-folio oblongs » que les amateurs de musique ancienne connaissent bien, et que conserve précieusement la Bibliothèque nationale, s'étale un élégant cartouche flanqué d'instruments de musique délicieusement surannés tels que la basse de viole et le théorbe. Surmonté d'un écusson fleurdelisé portant le lambel de la famille d'Orléans, ce cartouche sert de frontispice au premier Livre de Sonates à violon seul et basse continue composé en 1704 par « le sieur Du Val, ordinaire de la musique du Roi ». La gravure en est ferme et un peu sèche ; elle est l'œuvre de Claude Roussel, graveur en taille-douce, dont la fille devait épouser le célèbre violoniste Jean-Marie Leclair l'aîné.

Qu'est-ce donc que ce sieur Du Val de qui la musique se présente ainsi à nous dans un décor si gracieusement symbolique ? Au cours de sa *Description du Parnasse françois*, le fervent lettré et le Mécène éclairé qui se nommait Titon du Tillet cite François Du Val parmi les « fameux joueurs d'instruments » qui brillèrent sous le règne de Louis XIV ; il le range au nombre des violonistes auxquels le grand Roi demandait d'occuper ses loisirs, et le place à côté de Rebel et de Baptiste. Mais François Du Val ne nous intéresse pas seulement comme musicien de cour ; il possède des titres plus sérieux à notre attention, car le rôle qu'il joua dans la formation de l'école française du violon apparaît des plus considérables, et, à ce point de vue, nous croyons nécessaire de sortir sa mémoire et son œuvre de l'oubli qui trop longtemps s'appesantit sur elles.

On peut lire dans les « Lettres » que Louis Daquin a consa-

crées aux savants et aux artistes de son temps que Du Val fut le premier violon français qui ait osé composer dans le goût italien (1). De cette assertion nous ne retiendrons, à l'actif de notre musicien, que le fait d'avoir, le premier en France, publié des sonates pour le violon ; nous chercherons plus loin à déterminer la part que l'influence italienne occupe dans son œuvre. Bornons-nous, pour le moment, à lui donner acte de son initiative, car, s'il est vrai, comme Boisgelou le laisse entendre, que les Sonates de Jean-Ferry Rebel aient été écrites dès 1695, il n'en demeure pas moins certain qu'elles ne parurent qu'en 1705 ; Du Val peut donc revendiquer sans conteste la priorité à cet égard, puisque son 1er Livre porte la date de 1704.

Les historiens modernes de la musique ne nous renseignent pas abondamment sur le compte de François Du Val. Fétis lui octroie six lignes ; Mendel et Eitner écourtent Fétis ; Riemann et Grove restent muets. Seul M. Vidal, dans son très intéressant ouvrage sur les « Instruments à archet », a apporté quelques documents précis à la biographie du musicien.

Divers artistes des XVIIe et XVIIIe siècles répondent au nom de Du Val ; c'est ainsi qu'en 1625 nous relevons un Jehan Du Val, maître peintre, et en 1671 un Nicolas Du Val, maître sculpteur. Le danseur Duval déploie ses talents à l'Académie royale de musique à partir de 1711, et figure encore dans les ballets en 1747. Un homonyme de notre violoniste, un comédien du nom de François Du Val, meurt en 1722 à la prison de For-Lévêque, âgé de 68 ans (2). Enfin, parmi les musiciens français qui étaient attachés à la reine Henriette-Marie de France, troisième fille d'Henri IV et de Marie de Médicis, il y a en 1633, à côté des sieurs de la Vare et Robert, un artiste appelé Du Val. Ce Du Val prend part à la représentation donnée, cette année-là, à White-Hall, en présence de Charles Ier, d'un ballet intitulé : *le Triomphe de la Paix*, dont la musique provenait de la collaboration de Simon Yves, de Lawes et de Lord Withelock (3). Peut-être faut-il voir, en ce personnage, le père de François Du Val, supposition qui semble d'autant plus plausible qu'à cette époque les professions se perpétuaient dans les familles, et que la plupart des musiciens du XVIIe siècle ont appartenu à de véritables dynasties artistiques.

Quoi qu'il en soit, nous ne savons rien du lieu et de la date

(1) Daquin, *Lettres sur les Hommes célèbres dans les Sciences, la Littérature et les Beaux-Arts*, 1752, Lettre VI, t. I, p. 129.

(2) Ces divers renseignements sont extraits des *Actes d'état civil d'artistes français*, par M. Herluison, et de l'*Histoire de l'Opera* de Durey de Noinville.

(3) Vidal, *Les Instruments à archet*, t. II, p. 76.

de la naissance de François Du Val; il a dû naître vers la seconde moitié du XVIIe siècle, et son nom figure pour la première fois sur un document d'archives en 1695, où il est conservé dans les rôles de capitation de la communauté des maîtres à danser et joueurs d'instruments de la ville et des faubourgs de Paris (1).

Du Val y est inscrit parmi les contribuables de la première classe, ce qui indique qu'il jouissait d'une certaine aisance dont la conséquence fiscale s'exprimait par une contribution de 10 livres. Tout porte à croire qu'il s'agit bien là de notre musicien, car son homonyme chorégraphe débute seulement 16 ans après à l'Opéra, lors de la reprise de *Cadmus*, en 1711 (2).

Le violoniste appartenait alors, selon l'expression du temps, au duc d'Orléans, grand amateur de musique qu'il s'ingéniait à « divertir », ainsi qu'il l'écrit lui-même (3), et auquel Hubert le Blanc prête d'amusantes manies : « Il honoroit, rapporte l'auteur de la *Défense de la Basse de Viole*, les combats de l'harmonie françoise et italienne, et tenoit la porte lui-même pour ne laisser passer que les amateurs insignes ou les exécutants d'élite. » A l'entrée de son cénacle, le cerbère princier montait bonne garde; il fallait montrer carte blanche pour y pénétrer, si bien que Forqueray le père dut s'estimer fort heureux de voir l'Altesse royale lui ouvrir le passage.

C'était l'époque où l'abbé Mathieu, curé de Saint-André-des-Arts, donnait chez lui des concerts hebdomadaires et lançait à Paris les œuvres du fameux Corelli; déjà le snobisme sévissait et les « connaisseurs » ne manquaient pas de s'extasier devant les difficultés d'exécution que présentaient les compositions du maître italien ; il s'agissait seulement de trouver des interprètes, chose malaisée ; mais le duc d'Orléans ne s'embarrassait pas pour si peu, et, à en croire Michel Corrette, lorsque parurent les Sonates à violon seul et basse continue du maître de Fusignano (œuvre V, 1700), l'enragé mélomane, faute de disposer de violonistes capables de les exécuter « et de jouer *par accord* », s'avisa tout simplement de les faire chanter par trois voix ! (4).

Du Val devait être le premier à se substituer aux chanteurs de son protecteur, et Daquin nous assure qu'il s'en acquitta à la satisfaction de tous.

(1) Arch. nat. Z1 th. 657.
(2) Durey de Noinville, *loc. cit.*, p. 106.
(3) Lettre dédicatoire du 1er Livre de Sonates (1704), adressée au duc d'Orléans.
(4) Michel Corrette, Préface du *Maître de clavecin pour l'accompagnement*, Paris, 1753.

Du reste, chacun travaillait jour et nuit à apprendre ces passionnantes Sonates, et, à côté de notre violoniste, Châtillon et Baptiste parvinrent bientôt à triompher des obstacles résultant de l'emploi de la « double corde ».

Du Val a dû entrer à la chapelle royale entre 1702 et 1704; il ne figure pas au nombre des musiciens de cette compagnie en 1702, mais sur son œuvre I, dédiée au duc d'Orléans, il s'intitule « Ordinaire de la chapelle et chambre du Roy (1) ». Il avait été présenté à Louis XIV par un autre protecteur, le maréchal duc de Noailles, celui dont la fille, la future maréchale de Gramont, travaillait la musique sous la direction de Lalande; « être protégé par M. de Noailles, affirme Durey de Noinville, c'était acquérir le titre d'honnête homme (2) ». Notre musicien, « né avec des dispositions favorables et beaucoup de hardiesse (3) », avait plu au roi, qui s'était empressé de l'attacher à sa musique. En 1707, il dédie au monarque son troisième Livre de Sonates, et se voit distinguer de la façon la plus flatteuse parmi les musiciens de la chambre; c'est ainsi que Couperin, dans la préface de ses *Concerts royaux*, composés pour les petits concerts auxquels Louis XIV le mandait presque tous les dimanches, rapporte qu'il y touchait du clavecin entouré de ses partenaires, Du Val, Philidor, Alcarius ou Hilaire Verloge le joueur de basse de viole et le bassonniste Dubois.

L'année 1714 marque l'entrée de Du Val aux 24 violons où, le 22 janvier, il remplace Pierre Joubert décédé (4), et les comptes des Menus-Plaisirs nous le montrent à plusieurs reprises émargeant en tête des symphonistes. En 1717, il occupe la seconde place parmi les musiciens payés par le trésorier des Menus et touche 735 livres (5).

L'Etat de la France de 1722 le qualifie de « dessus de violon » et l'inscrit dans la bande des vingt-quatre, entre Louis Francœur et Pierre Brunet (6); c'était la dernière fois qu'il y devait figurer, car les registres du secrétariat de la Maison du Roi nous apprennent sa mort, survenue le 26 janvier 1728, et

(1) Voir l'*Etat de la France* pour 1702, t. I, p. 47.

(2) « Je veux, écrit Du Val, dans sa dédicace au M. de Noailles, parler de la bonté que vous eûstes de me faire entendre au Roy qui ne refuse pas son approbation à ceux que vous favorisez de la vôtre. » 2e Livre de Sonates, 1706. (B. n. Vm 7, 1131.)

(3) *Mercure*. Juin 1738, p. 1114-1115. Extrait des *Mémoires pour servir à l'Histoire de la musique vocale et instrumentale*.

(4) Retenue de l'un des 24 joueurs de violon pour François Du Val. Arch. nat. O¹ 58, f° 16.

(5) Arch. nat. O¹2846, f°s 22, 23.

(6) *Etat de la France* pour 1722.

son remplacement par Gabriel Besson (1). Une ordonnance royale du même jour prescrivait à Gabriel Besson de payer comptant, en prenant possession de sa charge, à la veuve du violoniste, et, en cas de décès de celle-ci, à ses sœurs Marguerite et Geneviève Du Val, la somme de 1.500 livres.

Les deux sœurs de Du Val que mentionne cette ordonnance paraissent n'avoir joué aucun rôle dans le monde artistique ; la danseuse de ce nom est très probablement la sœur du danseur Duval, et les deux chanteuses signalées par Ab. Jacquot à la cour du roi Stanislas en 1762 portent d'autres prénoms que ceux qui figurent sur l'ordonnance de 1723. Enfin la demoiselle Duval qui, sous les auspices du prince de Carignan, fit représenter en 1736 le Ballet des *Génies*, nous est donnée par les mémorialistes de l'époque comme une « toute jeune personne » dont l'âge fort tendre étonne les spectateurs, et ce détail empêche qu'on puisse reconnaître en elle une des sœurs du musicien (2).

II

François Du Val n'a écrit que de la musique de violon. Son œuvre comprend 7 Livres de Sonates, dont 6 à violon seul avec la basse continue et 1 à 2 violons également avec la basse continue. Voici les titres et les dates de ces diverses compositions :

1er *Livre. — Sonates et autres pièces pour le violon seul et la Basse* (1704).
2e *Livre. — Sonates à deux Violons et la Basse* (1706).
3e *Livre. — Sonates pour Violon seul et la Basse* (1707).
4e *Livre. — Sonates pour Violon seul et la Basse* (1708).
5e *Livre. — Sonates à Violon seul avec la Basse* (1715).
6e *Livre. — Amusements pour la chambre, Sonates à Violon seul avec la Basse* (1718).
7e *Livre. — Les Idées musiciennes, Sonates à Violon seul avec la Basse* (1720).

Du Val est avec Jean-Ferry Rebel le premier à avoir introduit en France la Sonate de violon et basse continue. Si nous en croyons le *Catalogue* de Sébastien de Brossard, la Basse continue, révélée vers 1619 aux Pays-Bas par les *Cantiones sacræ*

(1) Arch. nat. O¹67, f° 38. Ordonnance du 26 janvier 1723, datée de Versailles.

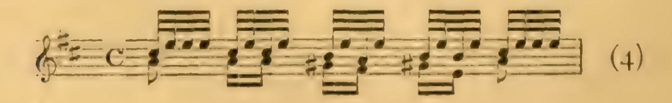
(2) Pour voir en l'auteur des *Génies* la sœur de François Du Val, il faudrait en effet admettre que celle-ci fût née très peu de temps avant la mort de son frère, hypothèse peu vraisemblable. Parfait, II, 329.

Les deux demoiselles Duval qui figurent sur les États de paiement de l'Opéra, à partir de 1749 et de 1751, en qualité « d'ordinaire dans les chœurs », ne sont pas non plus les sœurs du violoniste. (Arch. de l'Opéra.)

de l'organiste Petrus Svelingius (1), pénétrait bien en France dès cette époque, mais n'y était que froidement accueillie, puisque Henri du Mont, dans la Préface de ses *Cantica sacra cum basso continuo* (1652), déclare qu'on n'avait pas encore imprimé dans notre pays de cette sorte de musique avec basse continue. Nos pièces instrumentales continuaient à employer 4 ou 5 instruments à cordes, dont les registres respectifs se répartissaient de la même façon que ceux des compositions vocales, et mettaient à contribution la même échelle de clefs. L'œuvre de Du Val marque donc un moment très important de notre histoire musicale.

Elle ne suscita pas un grand enthousiasme, lors de son apparition ; Daquin assure qu'on trouva fort médiocres les Sonates de Du Val, et Boisgelou les apprécie sans bienveillance : « Du Val, déclare-t-il, parvint même à exécuter les Sonates de Corelli, mais il aurait dû s'en tenir là, et celles qu'il a données de sa composition sont mortes longtemps avant lui (2). » Néanmoins, ce sévère censeur veut bien reconnaître que Du Val releva le violon de l'état d'abaissement dans lequel il végétait. M. Vidal ne craint pas de jeter lui aussi une pierre dans le jardin de notre musicien, en soutenant que ses œuvres décèlent un etrès faible imitation du genre italien : « ce sont de petits airs portant pour titres : *le Papillon*, *la Cascade*, *la Girouette*, *la Salpêtre*, *le Phaëton*, etc. Quelques-uns de ces morceaux sont travaillés avec plus ou moins de soin ; mais, en somme, toute cette musique est élémentaire, même pour l'époque où elle fut produite (3) ».

Si on excepte les œuvres de Corelli, il est de toute justice de convenir que celles des contemporains italiens et allemands de Du Val ne justifient qu'à moitié de semblables appréciations. La *Suite* de Westhoff, publiée par M. Lavoix, d'après le *Mercure* de 1683 n'affirme point une musicalité supérieure à celle des compositions du musicien français ; on peut en dire autant de la *Sonate* jouée par ce célèbre violoniste devant Louis XIV, sonate dont le royal auditeur avait baptisé un des morceaux du nom de « La Guerre » ; voici le début de ce passage qui rappelle tout à fait les « bruits de guerre », « airs en fanfare » et autres pièces descriptives si goûtées en ce temps-là :

 (4)

(1) Jean Pieters Sweelinck, organiste de la « Vieille Eglise » d'Amsterdam.
(2) *Catalogue* de Boisgelou. (Bibl. nat. Réserve.)
(3) Vidal, *loc. cit*, II, p. 372.
(4) La Sonate de Westhoff a paru dans le *Mercure galant* de décembre 1682, pp. 386, 387, et la Suite du même auteur en janvier 1683, p. 147.



Croquis d'Album de Léandre

Une observation analogue s'applique au célèbre recueil de Walther intitulé *Hortulus chelicus* (1), qui, tout en contenant assurément de grandes difficultés au point de vue de la technique du violon, ne s'impose pas par des trouvailles musicales bien sensationnelles. En Allemagne, comme en France, on s'en tient à la pièce épisodique, amusante, pittoresque ; ce qui plaît surtout c'est la virtuosité, et le sentiment de la difficulté vaincue ou de l'imitation quelque peu enfantine des bruits naturels l'emporte sur celui de l'expression passionnelle. Walther intitule une de ses pièces : *Scherzo d' angelli con il cucu*, et fait entendre, à travers un babillage puéril, l'appel du coucou sous les espèces d'un mouvement descendant de tierce ; ou encore dans ses *Galli e Galline*, il imite le jacassement obstiné des poules traversé par de victorieux cocoricos. Dans une *Sérénade*, il forcera le violon à donner l'illusion de l'orgue, de la trompette, du tambour et de la musette ; tout cela ne diffère pas sensiblement du *Papillon* ou de la *Salpêtre* de Du Val et ne relève pas d'une esthétique moins élémentaire.

Le violoniste français s'est évidemment inspiré des Sonates de Corelli en composant les siennes, mais du modèle italien, il a surtout retenu le cadre, conservant à son inspiration une allure bien personnelle. A Corelli, Du Val emprunte le type de Sonate à quatre compartiments avec alternance de vitesses dans les morceaux dont la tonalité demeure d'ordinaire constante. Il débute presque toujours par un prélude ou une introduction lente, après lequel s'échelonnent les mouvements constitutifs du type corellien, mais il conserve la terminologie française ; on ne rencontre jamais dans son œuvre les termes d'*Allegro*, d'*Adagio*, de *Vivace* ; il emploie exclusivement les qualifications suivantes : *Lent*, *Gay* ou *Vite*, *Sarabande* ou *Air*, *Gigue* ou *Gay*, auxquelles il adjoint des indications propres à définir plus exactement le caractère des pièces, comme par exemple : « gracieusement », « un peu grave », ou destinées à préciser le style de l'exécution, comme « les croches égales » ou « les croches piquées ». Il baptise aussi très souvent ses Sonates de noms caractéristiques. Dans son dernier livre, appelé *les Idées musiciennes*, nous le voyons adopter des titres descriptifs tels que : l'*Archiluth*, *les Tourbillons*, *la Guitare*, ou bien des dénominations pittoresques et géographiques comme : l'*Anglaise*, *la Napolitaine*, ou enfin psychologiques telles que : l'*Intrépide*, *la Capricieuse*, etc.

A première vue, la musique de Du Val semble un peu sèche

(1) *Hortulus chelicus*, uni violino, duabus, tribus et quatuor subinde chordis simul sonantibus harmonice modulanti. Mayence, 1688.

et un peu étriquée ; la mélodie reste courte, emprisonnée très étroitement dans de trop fréquentes cadences ; elle tourne et retourne autour de la tonique et des deux dominantes, comme si elle craignait de ne pas retrouver sa route et d'égarer l'auditeur ; on y sent trop l'air de danse encore raide et tout proche de ses origines.

Néanmoins, elle affirme un des caractères les plus saillants de la musique française, à savoir la variété et la souplesse rythmiques, et ce caractère s'observe dans toutes les œuvres de nos musiciens du XVIIe siècle. Alors que les Italiens, une fois qu'ils ont fait choix d'un schème, d'un cadre rythmiques, s'appliquent à y conserver la succession des valeurs qui le déterminent, les Français témoignent de plus d'ingéniosité et de moins de symétrie. A l'intérieur d'un type rythmique, comme la *Courante*, par exemple, dont le dispositif peut se représenter par la formule :

♪ | ♩. ♪ ♩ | – –

ils procèdent à de nombreuses combinaisons de valeurs dont ils utilisent tout le clavier, soit qu'ils les alternent au gré d'une amusante fantaisie, soit qu'ils substituent des groupes équivalents à des notes uniques sans déranger l'économie générale de l'ensemble. Il s'ensuit quelque chose de plus nuancé, de plus sculpté, peut-être aussi de plus précieux et de plus maniéré ; il s'ensuit des divisions singulières, parfois très inattendues. Voici, par exemple, un dispositif de valeurs que nous empruntons à une *Courante* de la collection Philidor (1) et qui nous semble caractéristique à cet égard :

♪ | ♩. ♪ ♩ ♩ ♩. ♪ | ♩ 𝅗𝅥 ♩ ♩. ♪ | ♩ 𝅗𝅥 ♪ ♪ ♩. ♪ | 𝅗𝅥. ♪ ♪ ♩. ♪ | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. |

Du Val opère de même ; au lieu d'employer, dans les mouvements vifs, une même valeur métrique, croche ou double croche, comme Corelli, valeur qui se distribue de façon constante dans toute la pièce en lui conférant un aspect un peu scolastique, il s'entend fort bien à intervertir et à échelonner les diverses valeurs, à les opposer entre elles en contrastes ingénieux, en combinaisons spirituelles, alertes et vives dans les airs gais, expressives et langoureuses dans les airs lents. La comparaison des deux schèmes rythmiques suivants en dira

(1) Cette Courante se trouve à la page 60 du 1er volume de la collection Philidor.

plus long que bien des commentaires ; ce sont ceux de deux *Courantes*, l'une de Du Val, l'autre de Corelli :

(1) Du Val :

(2) Corelli :

Souvent, en particulier dans les *Sarabandes* et les *Airs*, l'heureux choix des valeurs combiné avec les inflexions de la mélodie atteint à des effets expressifs qui, tout en annonçant la prochaine libération de celle-ci, traduisent de menus manèges, des coquetteries subtiles. Il y a dans nombre de ces morceaux et aussi dans les *Gigues* et les *Allemandes*, dans les *Allemandes* surtout, si variées et si multiformes, comme de petits mimodrames, comme de petites scènes que joueraient des acteurs imaginaires, et, en signalant cette interprétation plastique de la musique du Du Val, nous ne faisons que suivre les indications des titres que le violoniste donne à ses pièces et qu'obéir aux tendances que manifestent ses contemporains (3). Le génie français s'est toujours complu en de semblables interprétations dramatiques, et les nuances rythmiques de notre musique, correspondant à une manière de mimique, découlent très probablement des velléités que nous manifestons sans cesse à scruter les mystères du mouvement et à exprimer le plus de vie possible.

La mélodie de Du Val conserve précieusement les caractères de noblesse et de naturel qui distinguent la mélodie française. On y retrouve, pour parler comme Christophe Ballard, tout ce que « les airs français contiennent de plus parfait, dans le tendre et le naturel », qualité dont la lecture des Recueils d'airs à chanter et à danser, publiés par le célèbre imprimeur, fournit d'abondants exemples (4).

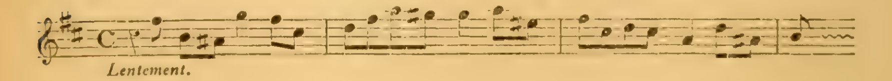
(1) 3e Livre de Sonates. Sonate IX.

(2) Sonate VII de l'œuvre V. (Novello's. Violin Album.)

(3) On peut consulter notamment une Parodie en vers des *Caractères de la Danse* de Jean-Ferry Rebel, publiée par le *Mercure* de juin-juillet 1721, dans laquelle s'exposent de curieuses traductions scéniques de pièces instrumentales.

(4) Consulter en particulier le tome I du Recueil de Christophe Ballard publié en 1703 sous ce titre : *Brunetes ou petits airs tendres, avec les doubles et la basse continue, meslées de chansons à danser.*

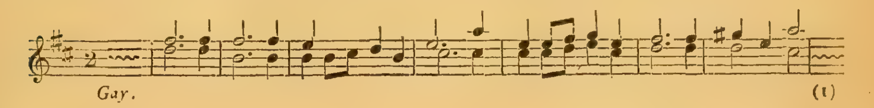
De ce goût français Du Val ne s'éloigne guère ; il pratique fréquemment un langoureux chromatisme ; il s'attarde et insiste sur les sensibles, génératrices assurées de ce qu'on appelait alors « le tendre ». Ses cadences présentent le dispositif habituel et respirent une pompe majestueuse. Mais si notre auteur demeure fidèle au mode d'expression qui était cher à ses contemporains, il ne craint pas cependant d'excursionner à travers l'esthétique italienne. On a beaucoup écrit et beaucoup discuté de son temps sur le goût italien : « Dessein de chants bizarres, se promenant non seulement sur toutes les cordes du mode, mais encore sur toutes les étrangères, pièces roulant sur tous les tons et changeant de mode à chaque instant », basses travaillées jusqu'à la recherche, profusion d'ornements et de traits pétillants, voilà ce qu'on reprochait d'habitude aux compositions d'outre-monts. La mélodie italienne franchissait aussi de grands intervalles, et cela n'allait pas sans offusquer le goût français : « Nous avons peine à nous accoutumer, écrivait le *Mercure*, aux intervalles bizarres de la musique italienne qui passent quelquefois l'étendue de l'octave (1). » Du Val s'entend à tirer un parti très expressif d'intervalles de cette nature, ce en quoi il subit certainement l'influence italienne ; il lui arrive même de bâtir tout un morceau autour d'un intervalle caractéristique, et nous citerons, en particulier, le premier mouvement de la 5e Sonate du 3e Livre qui retire de l'emploi répété d'une 7e diminuée de puissants moyens d'expression ; cette belle pièce le déroule d'une allure large et triste :



Parfois il use de procédés un peu scolastiques, comme, par exemple, de thèmes obligés ; dans le 2e mouvement de la 10e Sonate du 1er Livre, un motif de 6 notes, exposé successivement à la tonique et à la dominante, sonne alternativement au violon et à la basse ; mais, au moyen de « doubles » présentés avec deux types de valeurs différentes, il sait corriger ce que ce système de composition présente d'un peu guindé. Du Val affectionne aussi beaucoup la forme si française du *Rondeau*, série de couplets clos chacun par un refrain unique, forme qui, sous sa main, se pare des couleurs les plus variées et conserve toujours une charmante légèreté.

(1) *Mercure galant*, novembre 1713, *Dissertation sur la musique française et italienne.*

Il emploie le style fugué dans ses « Sonates à trois », où il manie fort habilement le dialogue des deux violons ; il l'emploie même, à l'instar de Corelli et des Allemands, dans plusieurs sonates pour violon seul et écrit dès 1704 un Rondeau dont le fragment suivant témoigne d'un effort assurément très honorable pour l'époque qui le vit se produire :



On peut citer, dans le même ordre d'idées, le *Gay* de la 4e Sonate du 4e Livre et le dernier mouvement intitulé : *vitte* de la 7e Sonate du 5e Livre. A cet égard, François Du Val est bien certainement le premier à avoir pratiqué en France l'usage systématique de la *double corde.*

Son harmonie est généralement riche, très modulante et peu centrale. Sans doute, elle se tisse fréquemment d'accords de sixte, comme toute l'harmonie de ce temps, et revêt par là le caractère *sui generis* de la musique du début du XVIIIe siècle ; sans doute, on y trouve à foison de ces suites de tierces entremêlées de sixtes dont les dillettanti faisaient leurs délices et dont la saveur douceâtre enchantait les mélomanes. Mais, souvent aussi, sans parler du judicieux usage des 7es dont le beau mouvement lent à $\frac{3}{2}$ de la Sonate 7 à 2 violons apporte un excellent spécimen, des audaces surgissent qui surprennent par leur extrême modernisme. C'est ainsi qu'au cours du 1er mouvement de la 11e Sonate du 1er Livre, on entend, dans la tonalité de *sol* mineur, résonner un accord d'*ut*, sous-dominante, avec la 9e, *ré*, accord auquel succède brusquement un *la* ♭ répété 2 fois :



L'intervalle de triton de *ré* à *la* bémol provoque une impression avec laquelle la musique d'aujourd'hui nous a familiarisés. Du Val aime à moduler vers les sous-dominantes, et son harmonie, bien qu'appliquée à respecter le type binaire qui exige l'oscillation de la tonique à la dominante et de la dominante à

(1) Le passage que nous citons se trouve dans le Rondeau de la Sonate V du 1er Livre (1704).

la tonique, dessinant ainsi une formule de cadence parfaite, s'évade souvent fort loin de la zone que tracent autour de l'horizon tonal les deux dominantes supérieure et inférieure.

A notre musicien, les clavecinistes ont passé leur prédilection pour certaines fioritures et certains artifices ornementaux auxquels les joueurs de viole attachaient d'ailleurs une grande attention, comme on peu s'en convaincre en parcourant les traités de viole et les recueils de Marais et de De Machy. Nombre de pièces de Du Val se décorent de trilles, de notes redoublées, de fines guirlandes délicatement ajourées dont la fantaisie descriptive de l'auteur sème ses *rossignols* et ses *cascades* (1). Signalons encore l'amusant Rondeau tout brodé de triolets corelliens de la Sonate 4e du 4e Livre, et les *Variations dans le goût de la trompette* de ce même livre (2), variations construites sur basse contrainte et qui, avec leurs notes redoublées en doubles croches et leurs trilles en tierces, révèlent une véritable virtuosité.

III

Si nous parlons ici de la virtuosité de Du Val, c'est qu'à s'en tenir aux méthodes françaises de violon en usage de son temps, notre musicien paraît avoir possédé une technique très supérieure à celle de ses contemporains. A ce point de vue, il est encore un précurseur, car le premier traité que nous possédions pour l'enseignement du violon, traité dû à Montéclair et publié en 1712 (3), ne donne qu'une bien piètre idée des moyens alors dévolus aux exécutants. Montéclair ne dépasse pas la première position, l'*ut* sur la chanterelle, obtenu par l'extension du petit doigt, constituant la limite supérieure de l'échelle de l'instrument. Il formule sur la conduite de l'archet quelques principes dont la naïveté fait sourire, et ne paraît pas en progrès sur ce qu'enseignait le violiste De Machy (4). « Il faut très bien accorder les deux mains ensemble, afin que l'archet n'aille ni plus vite ni plus lentement que les doigts de la main gauche, car c'est en cela que consiste la beauté et la difficulté du violon. » Il insiste copieusement sur le *poussé* et le *tiré* de l'archet, et spécifie avec une extrême minutie les cas dans lesquels il

(1) Sonate III, 3e Livre.
(2) Sonate VIII, 4e Livre.
(3) Montéclair, *Méthode facile pour apprendre à jouer du violon*. Paris, 1712.
(4) De Machy, *Pièces de viole* (1685). Ce recueil contient un avertissement où se trouvent d'intéressantes considérations sur le style et les ornements.

convient de commencer en tirant ou en poussant, toutes prescriptions qui indiquent un jeu d'archet menu, saccadé et dépourvu de souplesse. Même observation à l'égard de la méthode publiée en 1718 par Dupont ; celle-ci n'est guère plus explicite que celle de Montéclair ; elle reste muette sur les positions de la main gauche autres que la première, elle ne dit rien de l'emploi de la double corde qu'elle semble ignorer ; toutes ses préoccupations vont au maniement raide et formaliste de l'archet, maniement qu'elle enserre dans des règles rigides liées systématiquement à la mesure ; c'est ainsi qu'on voit édicter une règle spéciale pour le coup d'archet de la mesure à 3 temps, par exemple. Et cependant, le médiocre traité de Dupont dut avoir du succès, puisqu'une 2e édition en fut publiée en 1740 (1).

Avec Du Val, nous sommes déjà loin de cet art rétréci, modeste et ankylosé. Son œuvre nécessite une souplesse d'archet que ni Montéclair ni Dupont ne laissent supposer. Pour exécuter convenablement ses Sarabandes, il faut de toute nécessité posséder une tenue d'archet accomplie et savoir correctement « filer un son ». Dans les mouvements vifs, l'exécution exige une grande netteté et une grande vélocité d'articulation. Enfin, Du Val et manie la double corde avec presque autant d'audace que Corelli. Les exemples suivants en font foi :



A l'exemple du violoniste italien, il arpège fort habilement, et les indications qu'il donne pour l'exécution des arpèges à 3 et à 4 notes révèlent déjà une grande dextérité et une extrême souplesse d'archet :



(1) Dupont, *Principes de violon, par demandes et réponses, par lequel toutes personnes pourront apprendre d'eux-mêmes à jouer dudit instrument.* Paris, 1718.

(2) Sonate IV, 4e Livre.

(3) Sonate V, 7e Livre : *Sarabande.*

(4) Sonate VII, 5e Livre. Dernier mouvement : *Vitte.* Presque tout ce mouvement est en arpèges.

Sans doute, et il serait puéril de ne pas le reconnaître, Du Val n'atteint pas à la virtuosité de Westhoff, qui exécute des passages en double corde avec une incontestable maîtrise pour l'époque; il ne saurait surtout se comparer, sous ce rapport, avec Walther, dont l'*Hortulus chelicus* proclame l'évidente supériorité de technique, car le violoniste allemand va jusqu'à imaginer l'accompagnement continu à cordes pincées, pendant que l'archet chante sur une autre corde, cherchant ainsi à produire sur son instrument à la fois une mélodie et des effets de luth et de théorbe. Qu'il nous suffise, en rendant à César ce qui appartient à César, de restituer à François Du Val la place très enviable qui lui revient.

Le jardin de musique qu'il a tracé est un jardin à la française décoré de balustres et de marbres à l'italienne; les gazons s'y déploient en tapis réguliers qu'encadre une bordure de buis; on a taillé les ifs et muraillé les charmilles, mais, de temps en temps, des souffles vifs et purs passent sur les parterres symétriques et, à travers la charmille voisine, les rires s'égayent sonores. Nous croyons que ceux qui voudront s'aventurer en ce jardin y goûteront le charme mélancolique et la gaieté bon enfant de notre art; ils ne regretteront certainement pas leur promenade, non plus que l'hommage qu'ils auront rendu au vieux maître qui fut l'ancêtre d'une glorieuse lignée de musiciens.

Lionel de la Laurencie.



LES VRILLES DE LA VIGNE (1)

Claudine me dit :

— Moi, je n'entends rien à la musique. Ou plutôt, je n'y entends que de la musique. Le gros Maugis m'est, au concert, un spectacle pénible, qui m'inspire une pitié nuancée de mépris. Il subit la musique comme un martyre compliqué et d'ailleurs voluptueux. Il n'a pas une minute de repos. Les ondes sonores n'ont-elles point gravé son front de rides concentriques ? Et ses yeux, qu'il porte un peu en avant, à la manière des langoustes, ont dû sortir autrefois de sa figure, pour écouter mieux. Il a de larges et actives oreilles, qui remuent selon les contractions de ses mâchoires, et ses paupières surveillent l'orchestre, inclinées en abat-sons. Il écoute tout entier, il souffre. Un *couac* des cors lui arrache un discret hurlement. Des sévérités brusques dressent toute sa physionomie, il fouille d'un œil justicier la forêt instrumentale et semble demander : « Qu'est-ce qui a fait ce bruit-là ? »

En somme, il n'y a guère que la mauvaise musique — celle qu'il n'aime pas — qui détende ce torturé critique. Il peut en sourire, rire, esquisser sur son siège une petite danse du ventre, renverser son bords-plats sur sa nuque, crier tout bas : « Ah ! m... zut ! » Il peut hausser l'épaule vers Gaston Carraud son voisin, invoquer muettement le sourire las de Fauré, et la colère divine...

A Bayreuth, pendant les longs entr'actes, il s'installait à la Restauration entre un schinkenbrœdchen et une orangeade glacée, et c'étaient des patiapatia de portière, — pis, d'ouvreuse ! — sur le théâtre local, le panurgisme des peuples en pèlerinage, sur Cosima et les chanteurs, la robe imprimée de Freïa, — et *Parsifal*, donc, qu'est-ce qu'il en restait ! « J'en ai assez, criait Maugis tout rose et tout ruisselant, j'ai assez coupé dans le bateau wagnérien ; j'ai gémi comme les copains sous le genou du titan, mais, bon Dieu, j'en suis bien revenu ! » Une demi-heure après, il pleurait comme un faon, comme moi, comme

(1) Suite. Voir le *Mercure musical* du 15 mai.

tout le monde, à l'Enchantement du Vendredi saint, dès que le hautbois se mettait à chanter... Il était repris.

Claudine songea un instant, haussa les épaules et reprit :

— Je bafute Maugis, mais fraternellement, et d'une ironie compatissante. Il aime la musique comme j'aime l'amour. Sa volupté spéciale ne lui est point clémente, et la mienne ne ressemble pas au plaisir. A Maugis aussi, une main invisible tend un flacon fermé : « Ne le respire pas trop. Enivre-toi raisonnablement. Crains sa vapeur quasi mortelle, crains l'emportement et son mystérieux désespoir. Dose l'orgie... Sinon ta tête tombera en arrière comme celle d'une femme qui meurt et tu garderas, le charme dissipé, un triste visage égaré d'enfant perdue... » Va te faire fiche ! On boit jusqu'au bout de son haleine...

Vous voyez, conclut Claudine en s'étirant, je comprends très bien. Ce pauvre gros Maugis !... La musique, c'est son Renaud, à lui.

COLETTE WILLY.

(A suivre.)



LE DRAME MUSICAL MODERNE [1]

II

LES VÉRISTES : ZOLA-BRUNEAU

Les compositeurs de l'école vériste dédaignent la légende et font la guerre aux « conventions ». Ils prétendent arriver à une représentation directe, impartiale et totale de la réalité ; et cela, en ne faisant appel qu'à l'émotion sincère qui les saisit devant tous les spectacles de la vie. Le vérisme sévit en Italie depuis une vingtaine d'années, avec des compositeurs tels que Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Cilea, Giordano, et autres, dont la Société des grandes Auditions musicales a jugé nécessaire de nous révéler la médiocrité en de belles manifestations antiartistiques (2). Mais il a aussi sa branche française, qui porte, comme des fruits jumeaux, l'œuvre amère d'Alfred Bruneau et le drame affadi de Gustave Charpentier.

Il y a plusieurs différences entre les véristes français et les italiens. Ceux-ci prennent leurs sujets un peu partout : dans le roman et dans ce qu'ils appellent l'histoire aussi bien que dans l'anecdote familière : à côté d'un *Paillasse* ou d'une *Cavalleria rusticana*, ils nous offrent un *Ami Fritz*, une *Fedora*, une *Adrienne Lecouvreur*, une *Siberia*. Les véristes français, plus absolus, ne veulent mettre en scène que le menu peuple contemporain. Leur seule joie est de nous montrer des ouvriers en bourgeron, des couturières à l'atelier, des marchands en leur boutique et des boulangers au fournil. Et par là, par cette prédilection pour ce que la vie offre de plus vulgaire, les musiciens véristes s'affilient aux naturalistes de la littérature, et ce n'est pas sans raison qu'une sorte de fraternité d'armes unit Alfred Bruneau à Emile Zola. Les uns et les autres appartiennent aussi à un même parti politique : leur esthétique est, ou veut être, celle de la démocratie triomphante. Je n'examinerai

(1) Suite. Voir le *Mercure musical* du 15 mai.
(2) Voir, dans le *Mercure musical* du 15 mai, le compte rendu de *Siberia*.

point cette partie de la question. Je ne me demanderai point si Alfred Bruneau est vraiment un musicien de défense républicaine, ou si Gustave Charpentier a fait une œuvre de justice et de rénovation sociale en couronnant sur les hauteurs de Montmartre une midinette un peu fautive. Je chercherai seulement à découvrir si ces peintres de la vie ouvrière ont été eux-mêmes, dans leurs divers travaux, de bons ouvriers.

Mais les œuvres ont beaucoup souffert d'avoir pour auteurs des hommes aussi préoccupés des problèmes politiques et sociaux : elles en sont devenues symboliques. Les Italiens n'ont point de parti pris ; ils ne crient ni à l'infamie du prêtre ni au pouvoir corrupteur de l'argent ; ils ne s'évertuent à mettre en valeur aucune idée, fût-elle aussi neuve et profonde que celles que je viens de dire ; leurs personnages ne représentent rien qu'eux-mêmes, ce sont leurs infortunes et leurs larmes qui doivent nous émouvoir, sans que nous soyons invités à rien conclure. Les véristes français n'ont pas imité cette sagesse. Wagner nous avait bien prévenus cependant que le symbole n'était à sa place qu'en un sujet légendaire, où les personnages, flottant sur les limites du réel et de l'illusoire, peuvent sans trop de difficulté laisser transparaître une idée. Mais un homme habillé comme nous, qui vaque à ses menues affaires, que nous pouvons rencontrer dans la rue, et qui en même temps incarne la Domination ou le Plaisir de Paris ! Rien cependant n'a pu arrêter les véristes français : ils ont épanché dans leurs œuvres les fortes pensées si pesantes à leurs fronts : car chacun d'eux, pareil à l'auteur d'une lettre célèbre, est un « penseur solitaire et silencieux ». Ajoutons qu'ils sont fortement influencés par Wagner et le comprennent mal ; il a fallu qu'à son exemple, et malgré son conseil, ils farcissent de symboles leurs drames à prétentions réalistes. Ils se sont faits les métaphysiciens de l'atelier, les voyants de la rue, les philosophes de la Butte et les prophètes de la boulangerie-pâtisserie. C'est même à cet indigeste mélange d'une réalité platement quotidienne et d'un symbolisme déconcertant que se reconnaissent de loin leurs œuvres ; par là aussi s'accuse leur ressemblance avec les romans de Zola.

§

Parmi les œuvres, aujourd'hui assez nombreuses, d'Alfred Bruneau, c'est l'*Ouragan* que j'étudierai. Ce n'est point la plus récente : elle remonte à 1901, et depuis, un *Enfant-Roi* nous est né, qui agonise aujourd'hui dans les spectacles à prix

réduits, où *Xavière*, d'ailleurs, lui tient compagnie : c'est ainsi qu'une sage démocratie offre au bon peuple les spectacles dont nous ne voulons plus. L'*Ouragan* me paraît une œuvre supérieure à ce sentimental *Enfant-Roi*, en ce sens que l'auteur a pu au moins y montrer certaines des qualités qui suppléent chez lui à l'inspiration musicale.

C'est Emile Zola qui a écrit les paroles de l'*Ouragan*. On sait qu'Alfred Bruneau s'est voué à Zola ; après lui avoir emprunté ses sujets (*le Rêve*, *l'Attaque du Moulin*), il lui a demandé des livrets (*Messidor*, *l'Ouragan*, *l'Enfant-Roi*) ; et la mort n'interrompra point cette collaboration. Il reste à orner de musique deux livrets posthumes; après quoi, dit-on, Alfred Bruneau lui-même mettra en dialogues dramatiques tous les Rougon-Macquart. On ne vit jamais piété ni plus touchante ni plus funeste. Car il était impossible, je crois, de trouver de plus mauvais poèmes, ni de plus impropres à la musique, que ceux que Zola a fournis.

Tout d'abord on n'en pouvait trouver de plus mal écrits. On ne peut se faire une idée, quand on ne la connaît pas, de cette langue à la fois incolore et boursouflée, terne et déclamatoire, dépourvue lamentablement de tout rythme et de tout accent, et surtout d'une fausseté de ton continue, soutenue, que l'on croirait appliquée et voulue, et que rend plus choquante encore la prétention sans cesse affirmée à l'exactitude la plus scientifique. Voici le début de l'*Ouragan :*

Par les beaux temps, par les gros temps, les barques de Goël s'en vont à la pêche, pour les maigres hasards des filets, ô mer douce et mauvaise, exécrée, adorée.

Les maigres hasards des filets ! A quelle école primaire, laïque, et gratuite, espérons-le, les pauvres pêcheurs de Goël ont-ils appris ce langage ? Et que penser de la fade antithèse qui suit ? Zola cependant trouve tout naturel de faire parler ainsi des marins, et poursuit, imperturbable. Jeanine, femme de l'un de ces poètes, raccommode des filets, toute hâve et déguenillée, et nous offre à son tour un petit morceau descriptif de haut goût :

Goël ! Goël ! Ile farouche et solitaire, île de roc nu, vierge encore et sauvage après des mille années, gardée pure de tous côtés, au loin, par sa ceinture de brisants, où les navires en voyage au moindre vent s'écrasent...

Arrêtons-nous ici, pour respirer, et admirer en passant *des mille années*, et les *navires en voyage*, et *la ceinture de brisants* qui, très poétiquement, *garde l'île pure de tous côtés*. La tirade continue cependant, toujours sur le même ton, et aligne au petit bonheur incorrections et maladresses, métaphores rebat-

tues et gauches figures de rhétorique. Car on remarquera que cette langue n'a même point le mérite d'être simple et directe; rien de plus cherché, au contraire, de plus savant, de plus tourmenté. C'est une prose qui, au rebours de celle de M. Jourdain, veut être de belle prose, et qui s'applique, et qui s'efforce, et qui s'enfle et se travaille ; c'est l'écriture pesante de l'homme inculte dont les doigts se crispent sur la plume; c'est du style de terrassier ; c'est de la littérature d'illettré : c'est du Zola. Il peut sembler que je parle en ce moment avec humeur. Mais vraiment ce n'était pas la peine de faire flotter si haut la bannière de la Vérité, d'accabler d'un tel mépris les auteurs suspects d'orner la nature ou de laisser de côté certaines laideurs, de se proclamer orgueilleusement naturaliste, et de l'être en effet, par endroits, jusqu'à la scatologie, pour aboutir à un mensonge de l'expression aussi perpétuel et aussi déplaisant. Il y a là de quoi regretter jusqu'aux vers de Scribe, ces pauvres vers incolores et chargés de formules, qui au moins ne se faisaient pas remarquer par des constructions insolites, des épithètes inattendues et de provocants solécismes.

Le drame, en soi, est assez bien construit et ne demanderait pas mieux que de devenir émouvant. Deux femmes, deux sœurs, Jeanine et Marianne, aiment un homme, l'aventureux Richard, dont le cœur, un cœur de lion sans doute, appartient tout entier à Jeanine. C'est pourquoi Marianne, folle de jalousie, marie sa sœur à Landry, frère de Richard, et celui-ci s'exile pour toujours. Pour elle, elle restera seule dans la vie, et se consolera de sa disgrâce par la vue du malheur de sa sœur et les pratiques d'une âpre avarice. Telles sont les données. Le retour imprévu de Landry va remettre en jeu toutes les passions que l'on croyait éteintes ou calmées. Son amour pour Jeanine se réveille presque aussitôt, et Jeanine y répond. Marianne et Landry s'unissent alors pour la vengeance, et au moment où les deux amoureux vont s'enfuir, par une nuit de tempête, Landry surgit, le couteau à la main. C'est alors que Marianne, par un revirement dont Hermione avait donné le tragique exemple, se lève pour défendre celui qu'elle aime, et tue l'homme dont elle armait le bras. Jeanine est libre ; mais Richard ne peut ni l'emmener avec lui, ni rester auprès d'elle : elle est trop faible et lasse, il aime trop l'aventure, ils ont trop longtemps vécu loin l'un de l'autre. Il reprend donc la mer, tandis que les deux sœurs pleurent leur double amour déçu, et cette fin mélancolique était certes susceptible de beauté.

Le drame repose tout entier, comme on le voit, sur un conflit de sentiments ; rien n'y arrive par hasard, et toute l'action dépend de la volonté des acteurs. Cette construction est celle de

la tragédie classique. Mais il résulte de là que tout l'intérêt de la pièce est dans la peinture des passions, et c'est ici que nous sommes bien déçus. Zola n'est pas un Racine, ni même un Quinault ou un Voltaire. Il ne sait pas tracer un caractère, exprimer un sentiment avec vivacité, trouver le mot significatif, le geste révélateur. Ses personnages, au lieu de parler naïvement le langage de leurs passions, ne sont occupés qu'à disserter et à se définir. « J'ai besoin d'être aimée », répète Jeanine ; et sa sœur lui répond : « Je suis jalouse. » Jaloux aussi le brutal Landry, mais d'une jalousie un peu différente, parce qu'elle succède à la possession, et il choisit, pour expliquer cette différence, l'instant le plus pathétique du drame, celui où se prépare le crime. C'est ainsi que Zola caractérise ses héros, par de perpétuelles professions de foi qui rappellent les banderoles attachées aux lèvres des personnages de rébus. Et encore ce qu'on lit sur ces banderoles, ce n'est pas tant : « Je suis jalouse », que : « Je suis la Jalousie », ni : « J'ai besoin d'être aimée », que « : J'ai nom Désir. » Car tous ces personnages sont en même temps des personnifications, et l'auteur, ne pouvant arriver à leur donner la vie, les a du moins élevés à la dignité de symboles. Ils ont d'ailleurs conscience de cette valeur symbolique et s'en entretiennent sans détour. Marianne dit à Jeanine, en un langage dont on appréciera le naturel et la grâce :

Tu es le désir, la femme qui perd le monde, qui sème la démence et les catastrophes.

Et Jeanine riposte aussitôt, du tac au tac :

Et toi, sœur despotique et farouche, sœur qui m'a (1) mise en larmes, tu es l'orgueil, l'éternel besoin de domination, et quand tu aimes, c'est la jalousie qui ravage et qui tue.

Il n'est pas jusqu'au beau Richard qui n'entre en scène accompagné de son petit symbole familier, pareil à ces rois de l'ancien opéra, que suivent en tous lieux des gardes casqués et stupides. Ce symbole, c'est Lulu, la petite sauvagesse, qui signifie le goût du perpétuel changement, et dit d'elle-même avec simplicité : « Je suis son âme voyageuse. » Seul le brutal Landry reste un homme et reste émouvant par cela même ; il souffre, et il meurt, et je m'intéresse à lui, malgré tout l'effort de l'auteur pour le rendre antipathique :

Je pleure, hélas ! sur ce pauvre Holopherne
Si méchamment mis à mort par Judith.

(1) Orthographe de la partition.

Tous les autres, au moment même où nous croyons les reconnaître et les comprendre un peu, nous glissent entre les doigts, s'évanouissent en nous abandonnant leur semblant d'âme : ce ne sont plus que de vains fantômes, de froides allégories, de pauvres abstractions qui n'ont pas forme humaine. Nous nous détournons avec dépit.

§

Il était possible, au bon vieux temps, d'écrire de bonne musique sur un mauvais poème ; il existe même des chefs-d'œuvre, comme le *Don Juan* de Mozart, dont le livret est proprement inepte. Mais nous avons changé tout cela : la musique doit épouser la forme de l'action et suivre le contour des paroles, dont elle enregistrera, comme un phonographe fidèle, toutes les faiblesses. Et c'est pourquoi Alfred Bruneau, dont les premières œuvres n'étaient point méprisables, dont la *Penthésilée*, en particulier, renferme d'agréables effets, a reculé les bornes de la laideur musicale du moment où il s'est consacré à Zola, tel Décius se dévouant aux divinités des Enfers. Quel chant peut-on dégager en effet d'une prose aussi lourde et informe ? En vain le compositeur s'épuise ; tantôt sa déclamation s'avance à pas égaux, avec la solennité lente d'un cortège funèbre ; tantôt elle se précipite en triolets inutiles, et d'une feinte vivacité. Avez-vous jamais vu un train de marchandises au départ ? la machine peine de tous ses muscles de fer, et la masse ne s'ébranle pas ; puis, le régulateur grand ouvert, la cheminée haletante, les roues font quelques tours précipités, mais patinent sur les rails, et les wagons restent immobiles. Ainsi la musique de Bruneau tantôt s'agite et tantôt se modère, sans que bougent jamais les paroles de plomb qu'elle remorque : pas un accent, pas un rythme, pas un mouvement ne trahit la moindre trace de vie ou d'émotion. Partout la morne désolation d'un chaos sans espoir. Je me trompe : il y a une mélodie vocale dans l'œuvre, une romance même ; c'est la berceuse que Lulu chante à Jeanine au second acte. Elle est d'une terrible banalité, et l'on en veut vraiment à l'auteur de n'avoir même pas su colorer de quelques nuances exotiques cette pauvre musique :



Ce n'est pas moi que tentera jamais une telle joie !

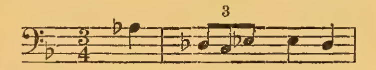
L'orchestre cependant fait entendre sans se lasser ses motifs conducteurs, comme il convient à un orchestre bien dressé à l'école de Wagner : car on ne saurait imaginer de disciples de Wagner plus dociles ni plus maladroits que les véristes français. Ces motifs se distinguent par une rare puissance inexpressive. En voici un, tout au début, qui représente sans doute l'île de Goël :



Cet autre est le désir :



Et voici, n'en doutons pas, l'inquiétude voyageuse :



C'est le contexte qui nous donne ces indications ; je ne verrais nul inconvénient, pour ma part, à ce que le premier motif désignât le départ pour l'aventure, que le second fût affecté à l'île, et le troisième au désir. Il en est ainsi de tous les autres motifs : tous se promènent à travers le drame avec les visages solennels et indifférents de personnages officiels dans quelque cérémonie ; et ils se ressemblent entre eux comme se ressemblent les fonctionnaires d'un même gouvernement. Parfois ils changent de costume, je veux dire d'uniforme ; car leurs transformations n'ont jamais rien d'imprévu ni de personnel ; toutes sortent du même magasin d'accessoires. Ce sont les vieilles transformations scolastiques du contrepoint, par diminution, ou par changement de rythme, ou par mouvement contraire.

Voici la diminution (premier motif) :



et le changement de rythme :



et le mouvement contraire en plus :



Pourquoi ces modifications? Pour rien. Pour changer. Aucune n'est expressive ; toutes résultent de l'application brutale d'un procédé. Ainsi échelonnés au long de la partition, avec leurs gestes arbitraires, les motifs conducteurs font penser aux bons signaux qui échangent, au bord des routes, « des impressions toutes mécaniques ».

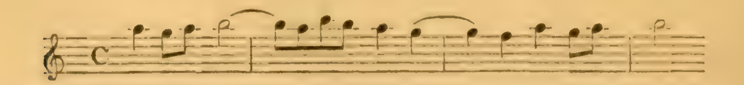
L'harmonie n'ajoute certes pas à leur grâce. On a beaucoup parlé de l'harmonie d'Alfred Bruneau, de sa hardiesse ou de sa dureté, de sa nouveauté ou de sa puissance. Je dirai simplement qu'elle n'existe pas. Rien de plus rudimentaire que le sens harmonique chez Alfred Bruneau : Berlioz lui-même est un raffiné auprès de lui. Sorti de l'accord parfait de tonique et de l'accord de dominante, il ne sait où il va. Que fera-t-il donc pour sortir de la banalité ? Il harmonisera volontairement à faux, dira tonique pour dominante, dominante pour tonique, ou combinera entre eux ces deux accords incompatibles. Ces violences inutiles lui sembleront piquantes gentillesses. Voici par exemple un motif qui appelle des accords d'*ut* et de *fa*, ou de *la* et de *ré* :



C'est pourquoi nous le ferons supporter tout entier (et il dure en tout huit mesures) par un accord de neuvième mineure de la dominante *mi*, arpégé de façon à choquer rudement son *sol dièse* contre le *sol* naturel de la mélodie :



D'autres fois le contrepoint vient à la rescousse, et ajoute ses tortures à celles de l'harmonie. Voici une mélodie bien inoffensive encore, qui ne demanderait qu'à demeurer tranquille :



Nous allons la combiner avec sa propre image renversée :



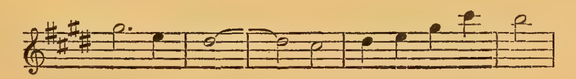
Puis, entre ces deux compagnons forcés de marcher du même pas, nous introduirons ce qu'on appelle en harmonie une pédale, c'est-à-dire une note qui reste immobile, indifférente à tout ce qui se passe autour d'elle. Ou plutôt nous en mettrons deux, un *ut*, dans le haut, et un *mi* au grave. Et voici le résultat.



Et je sais bien que le texte parle ici d'un homme qui « s'est brisé le crâne ». Est-ce une raison pour briser le nôtre ? La violence certes n'est point pour me déplaire. Mais ce perpétuel attentat à la musique, cette harmonie contre nature, ce contrepoint de garde-chiourme ! Alfred Bruneau est le bourreau des notes ; il les martyrise ; je proteste.

Un acte cependant produit, au théâtre, un certain effet : c'est l'acte de la tempête, où Marianne et Landry se concertent, dans la maison secouée par le vent, pour la mort du frère trop aimé. Mais la musique n'y est pour rien : la situation, par elle-même, est violente et tragique, et l'orchestre se borne à répéter indéfiniment un rythme brutal :

C'est un effet d'obsession, et pas autre chose. Sans doute, la *Course à l'abîme*, dans la *Damnation de Faust*, fait appel au même moyen ; mais combien il y a là plus de musique ! Comme ce hautbois plaintif est éloquent, au-dessus de la sombre galopade ! Ici le rythme s'accompagne seulement du motif de l'île, tour à tour droit et renversé, on ne sait pourquoi, et d'un autre motif, qui doit être, dit la partition, *passionnément chanté*, et ne renferme, hélas ! pas plus de passion que de chant :



Pourquoi tout cela, par Apollon ? Pourquoi ces notes et non pas d'autres ? Nous ne le saurons jamais. Et quand on pense que tout, au long de toutes les partitions de Bruneau, est aussi indifférent, aussi factice et aussi vain, on ne peut que s'émerveiller du labeur prodigieux qu'il a fallu pour aligner tant de notes inutiles, tant de mélodies moroses, tant d'accords rebelles. Chapelain lui-même, rimant malgré Minerve les 24 chants de sa *Pucelle*, n'eut peut-être pas une aussi implacable patience.

En résumé, si l'on entend par musique l'art d'associer les sons suivant leurs convenances réciproques et leurs affinités secrètes, d'en former des mélodies vivantes qui elles-mêmes attirent d'autres mélodies, et des accords qui se combinent avec d'autres accords en des ensembles toujours plus vastes et plus riches, et si le génie musical est la faculté de saisir ces rapports mystérieux, de réaliser ces larges synthèses, de faire épanouir ces luxuriantes floraisons, on pourra dire que ce qui manque aux drames d'Alfred Bruneau, c'est la musique, et ce que l'avare nature a refusé à leur auteur, c'est le génie musical. Il nous montre au contraire une mémoire nourrie de toutes les règles, formules et recettes de l'école. Rien de moins spontané, de moins naturel, de plus tendu, savant et pédant que cet art qui fait fi de la science et se prétend inspiré directement de la nature. Il en est de ce style exactement comme de celui de Zola : on n'y trouve ni sincérité ni ombre de vraisemblance ; partout les plus affligeants artifices et la plus désespérante convention. Je n'insisterai pas sur l'ironie du spectacle que nous donnent ces deux apôtres de la Vérité.

LOUIS LALOY.



L'abondance des matières nous contraint à remettre à notre prochain numéro la suite de l'Étude de Jean Marnold sur les Sons Inférieurs et la Théorie de M. Hugo Riemann.





REVUE DE LA QUINZAINE

AU CONSERVATOIRE

Le Concours de Rome. — Une revision nécessaire.

Il y avait une fois, dans le Collège officiel de musique d'une grande capitale, un vieux professeur de composition. Comment était-il parvenu à cet emploi ? On ne sait trop, car il ne s'était fait connaître que par des ouvrages d'une lamentable puérilité, dont l'un, consacré à une héroïne nationale, morte jadis sur le bûcher, fut pour sa mémoire un nouveau supplice, plus raffiné que l'autre : le supplice du ridicule. Ce respectable vieillard disait un jour à un de ses disciples qui lui soumettait une page d'orchestre de sa façon : « Mais, mon jeune ami, voici une grosse erreur : vous voulez un effet de douceur et vous employez les trombones. — Mais, maître, je les fais jouer *pianissimo*. — Non, mon ami, pas de trombones, gardez-les pour les grands éclats. » Ainsi parlait le vieux maître, ignorant ce que savait Monteverdi dès le début du XVII[e] siècle : que le timbre du trombone dans le pianissimo est plus mystérieux que celui du violon avec sourdine, et que rien ne peut le remplacer. Et il disait encore : « Pas d'arpèges à la flûte, ni à la clarinette, je vous en prie ; vous avez la harpe ; pourquoi ne pas vous en servir ? » Ainsi allait-il, prêchant sa courte science et son enfantine sagesse. Mais les élèves qui affrontaient l'ennui de pareils conseils en étaient bien récompensés.

Vers le début du mois de mai 1905 s'ouvrait le concours préliminaire aux épreuves du prix de Rome. Dix-neuf concurrents se présentaient ; ils appartenaient aux classes de MM. Fauré, Lenepveu et Widor. Le jury se composait de MM. Th. Dubois, Paladilhe, Massenet, Lenepveu et Reyer, titulaires, et de MM. Leroux, Hillemacher et Duvernoy, suppléants. Le concours a lieu, chacun écrit sa fugue, et se tire de son mieux du chœur que devaient inspirer les paroles de M. Guinand. Résultat : *sont seuls reçus six élèves de M. Lenepveu, le seul professeur qui fût en même temps membre du jury.*

Parmi les candidats refusés se trouvaient M[lle] Fleury, élève de M. Widor, et M. Ravel, élève de M. G. Fauré, tous deux seconds prix de Rome à l'un des précédents concours. Je ne parle pas de leur talent, ni de leurs œuvres, pas même du *Quatuor* à cordes ou des *Mélodies* de Ravel. Je sais que le Conservatoire n'entre pas dans ces considérations-là et ne tient compte que des diplômes. Comment se fait-il que deux seconds prix de Rome ne soient même plus jugés dignes de concourir ? Et la constitution du jury ne le rend-elle pas suspect ? Et le résultat du concours ne confirme-t-il pas ces soupçons, avec une sorte de candeur naïve et stup...éfiante ? N'est-ce pas le cas, ou jamais, de reviser un jugement où se sourit à elle-même la plus béate iniquité ?

LOUIS LALOY.

CAUSETTE.

Jean Marnold, Félix Weingartner et Edouard Risler.

Donc, en prétendant nous révéler Schumann, certains virtuoses d'outre-Vosges viennent d'inspirer à Jean Marnold des pages d'affreuse amertume nationaliste, et d'ailleurs de gaillarde allure. Le patriotisme ombrageux de notre collaborateur l'induit même en injustice. En son âpreté à bouter l'étranger hors de France, il oublie que, dans les quatre journées du Festival Beethoven qu'il stigmatise, les seules causes d'infériorité vinrent de nos compatriotes assis aux pupitres de l'orchestre, alors que le chef teuton se dépensa en courageux mais vains efforts. Trop de remplaçants tenaient la place des instrumentistes titulaires retenus ailleurs. Les orchestres Chevillard et Colonne sont des institutions diurnes : dès qu'ils fonctionnent après le coucher du soleil, ils se désagrègent pour cause d'Opéra-Comique et d'Opéra. Pourquoi en rendre responsable le capellmeister germanique ?

Je crois que beaucoup de musiciens surent gré à Weingartner de sa sobriété, de son mépris des effets faciles et de l'harmonieuse proportion de ses mouvements. Une foi l'anime, ce n'est déjà pas si commun. Il est pieux et vérécondieux envers ces neuf monuments symphoniques que l'on se contente habituellement d'honorer d'un culte distant et lassé. Quant à sa gesticulation, dix fois moins exubérante que celle de Colonne, elle dépasse même en discrétion, parfois, la correction habituelle de Chevillard. Ses accès d'énergie sont brefs et durent peu, ses indications sont nerveuses mais rapides, et l'immobilité de son corps rend inutile le garde...chef que l'on a construit depuis un an autour des estrades de nos deux grands capellmeister français. Au geste des rapides avant-bras de Weingartner, Beethoven s'est dressé sans pompe et sans emphase, pur de lignes et rempli d'une dignité d'ancêtre. S'il existe vraiment des amateurs fervents de classicisme, ils doivent honorer Weingartner comme un prêtre fidèle. Celui-ci ne les trahira pas.

D'autres l'ont fait. Ils l'ont fait avec une grâce exquise, mais ils l'ont fait. Risler, ne baissez pas les yeux, c'est de vous que je parle.

Ce merveilleux pianiste est un chercheur infatigable toujours en quête d'interprétations nouvelles et de sensations inédites. On n'a pas oublié ses transcriptions wagnériennes de grandes pages d'orchestre et ses exécutions au pleyel de compositions d'orgue. On sait quelles sonorités imprévues il obtint alors de son clavier ahuri. Mais le voici déjà lassé de ces triomphes, et nous le trouvons cette année aux prises avec Beethoven. Il y faut un certain courage. Toucher à Beethoven est, en musique, le pire des crimes, celui qui ne se discute même pas, qui supprime un artiste de la circulation, qui le fait périr sous les coups des amateurs forcenés, incapables d'entendre la plaisanterie sur cette matière sacrée. Risler l'a fait pourtant. Il a porté sur la statue du dieu une main sacrilège ; main caresseuse et voluptueuse, effleurante et câline, soit, mais tout de même main sacrilège ! C'est lèse-majesté que chatouiller les dieux ! Heureusement pour lui, nul ne s'en aperçut et, seuls, quelques incroyants remarquèrent avec une agréable surprise la nouvelle « manière » du pianiste autrefois impassible et glacé.

Risler a lancé le Beethoven impressionniste. Il se complaît aujourd'hui à faire ruisseler la couleur dans les temples de marbre blanc qu'étaient les Sonates. Voici des vitraux de feu, voici des velours, des soies et des pierreries ! Voici des ors et des orfèvreries de décadence ! Quelle orgie de traits, quelles gammes fulgurantes ou estompées, quelles oppositions de nuances et d'éclairage ! Où sommes-nous ? Nous joue-t-on l'op. 53 ou l'*Isle joyeuse* ?

WILLY.

AU THÉATRE

Chérubin, comédie chantée de Francis de Croisset et Henri Cain, musique de Massenet, à l'Opéra-Comique (23 mai).

Dimanche passé nous disions un triste et triomphal adieu à *Pelléas et Mélisande*. Jamais Jean Périer n'avait trouvé des accents plus tendres et plus doux ; jamais Mélisande n'était mieux apparue, au IVe acte, dans le jardin sombre, toute tremblante de sa course et de son émoi; jamais Golaud, si rude et si bon, n'avait semblé plus à plaindre ; jamais Arkhel n'avait eu plus de pitié pour le cœur des hommes. Et je n'oublierai pas l'enthousiasme irrésistible, à la chute du rideau au IVe acte, ni ces acclamations unanimes, qui ne s'arrêtaient plus, et qui furent vraiment le cri de tous les cœurs. Or *Pelléas* était condamné à mort, Mlle Mary Garden devant, depuis ce jour, se vouer tout entière aux répétitions du *Chérubin* de Massenet.

Nous avons vu ce soir le meurtrier, et certes je n'attendais pas que nous eussions gagné au change. Mais véritablement je ne croyais pas possible à la platitude, à l'afféterie et à la sottise musicale de s'étaler avec tant de complaisance. Je ne suis pas un ennemi juré de Massenet. Il y a de jolies pages dans *Werther* et dans *Manon* ; il en est même d'assez dramatiques, malgré une grande fadeur générale et une fâcheuse monotonie : il n'appartient qu'à Massenet de mettre tout en romances. *Grisélidis* et le *Jongleur* n'offraient plus aucune trace d'émotion, mais pouvaient plaire encore par un semblant de poésie, déjà factice et frelatée d'ailleurs. Ici nous ne trouvons plus rien, qu'une perpétuelle recherche de l'effet, une prétention à la grâce et à l'esprit qui fait pitié, car elle n'aboutit à rien. Rien de moins enjoué, rien de plus foncièrement triste et piteux que cette musique dont le sourire est la grimace d'un vieux pitre. Il faut en dire autant, d'ailleurs, du poème, où l'on voit Chérubin plaire à toutes les femmes, hésiter entre trois, et en épouser une quatrième. Et toutes les cinq minutes on nous rappelle que Chérubin a dix-sept ans : grande merveille ! Et il faut voir la scène où la « Comtesse », la « Baronne » et l' « Ensoleillad », réunies sous le toit de la même auberge, ouvrent leurs trois fenêtres à la même sérénade : ces grossiers artifices nous reportent aux temps anciens de l'opéra-comique, au *Postillon de Longjumeau* ou à la *Double Echelle*, du joyeux Ambroise Thomas. La versification également éveille ces souvenirs, et non point celui d'Edmond Rostand, comme on s'est imaginé peut-être.

La musique ne vaut ni celle d'Adam ni celle de Thomas : cette musique ment, elle ment avec impudence, et elle ment sans grâce. Ce ne sont que phrases de romance, avec des accents faussement émus, et de banales cadences, indéfiniment prolongées, pour faire naître des « ah ! » : mutineries fardées, caresses rétribuées, pâmoisons factices en des chambres aux tentures fanées, seules des images de cet ordre répondent à cette musique que je ne veux point qualifier, de crainte de dire une inconvenance. Ailleurs ce sont des flonflons de cuivres et des coups de grosse caisse, dont la canaillerie est digne tout au plus d'une parade à la foire du Trône. Il n'y a pas une page de Delmet ou de Claude Terrasse où il n'y ait plus de fraîcheur, d'inspiration mélodique et de vraie musique que dans dix pages du Massenet de ce cru. Il n'y a pas un spectacle de l'Olympia ou des Folies-Bergère où l'on ne trouve plus d'entrain et d'agrément. Cela dit, remarquons que cette forme d'art convient peut-être à la clientèle quelque peu cosmopolite que le mois de mai fait refluer à Paris des bords de la Riviera : si l'Opéra-Comique a voulu nous donner un spectacle de music-hall rastaquouérisant, il a bien réussi. Les décors font, comme toujours, le plus grand honneur à la direction ; il y a surtout, au premier acte, des loin-

tains pourpre et vieil or d'un effet charmant. Quant à Mlle Garden, elle exhibe, dans le rôle de Chérubin, une bouche tordue à l'anglaise et des grâces de champion au foot-ball qui enthousiasmeront l'Amérique tout entière ; mais sa voix est trop pure et sonne mal en de telles fadaises. Mme Carré et M. Fugère sont tous deux parfaits en leurs rôles.

Mais vraiment, ceci après cela, *Chérubin* après *Pelléas*, ah ! « la tristesse de tout ce que l'on voit » !

Louis Laloy.



CONCERTS CORTOT

18 avril. — Très intéressant programme ; exécution médiocre, exception faite pour certains passages de la *Symphonie sur un thème montagnard*, de V. d'Indy, que l'auteur conduisait lui-même avec beaucoup de sûreté, peut-être un peu trop de modestie et de sobriété. Le final de cette belle œuvre, qui honore l'art symphonique contemporain, a été supérieurement joué. Le jeune orchestre de M. Cortot affirme les remarquables qualités de souplesse que nous avions déjà constatées lors de l'exécution du *Faust*, de Liszt. M. Cortot a brillamment tenu la très importante partie de piano.

Le *Concerto brandebourgeois* (en *fa*), de J.-S. Bach, qui devait être un des numéros les plus attrayants du programme, nous a déçus par certains détails de l'*arrangement*. Pourquoi dialoguer, à deux trompettes, avec de fâcheuses transpositions à l'octave, une partie écrite pour un instrument solo (1) ? Le programme nous annonce d'autre part qu'on restituera à l'œuvre son caractère intime en ne la faisant accompagner que d'un quatuor à cordes réduit. Mais il ne faut pas confondre *concertino* et *ripieno*, et surtout il faut maintenir, dans l'un et l'autre cas, l'équilibre traditionnel entre basses et dessus ; il y avait là trop de basses pour le *concertino*, et pas assez de violons pour le *ripieno*.

Les *Vendanges* de M. A. Roussel (1re audition) sont une très agréable erreur au point de vue orchestral. Etant donnée la saine musicalité de ce compositeur, cette esquisse nous donne le sentiment d'un effort qui n'aboutit pas. On devine des clartes qui restent opaques, de généreux élans arrêtés par des détails inopportuns. Beaucoup de traits déformants au quatuor, trop de mouchetures aux instruments à vent, une excessive et bien nuisible polyrythmie. Ça ne sonne pas... Il ne faut pas juger M. Roussel sur cet essai.

18 mai. — Le *Requiem allemand*, de Brahms, ne mérite pas l'extraordinaire réputation qui le précède partout où il paraît. De bonnes pages, certes, mais combien d'autres imprégnées de la fade odeur du cantique protestant ! M. Fröhlich lui-même fait l'effet d'un pasteur suisse bien en voix. Des cadences arrondies, à la sonorité facile, un orchestre sans malice, généralement lourd, et creux quand il veut se faire souple, un quatuor qui se débat en d'inutiles subdivisions : du mauvais Schumann, correctement écrit.

L'exécution a été, comme la partition elle-même, fort inégale : tour à tour vigoureuse ou poétique, et négligée ou monotone. L'orgue manquait beau-

(1) Rappelons à ce propos qu'on a pu entendre à la *Schola Cantorum* des parties aussi aiguës exécutées avec une justesse parfaite par un virtuose belge, sur un instrument spécialement construit par M. Mahillon.

coup au redoublement du seize-pieds ; il fallait alors augmenter le nombre des contrebasses.

La *Fantaisie* en *ré* majeur, de J.-Guy Ropartz, en dernier numéro du programme, nous a paru une œuvre très intéressante, digne d'être travaillée à fond et entendue à une meilleure place.

L'entreprise de M. Cortot nous paraît des plus dignes d'intérêt à tous égards; sans le secours d'une tapageuse réclame, et avec un orchestre encore jeune et peu formé, il a réussi à nous donner la série de concerts la plus intéressante de la saison, en ce qui concerne les œuvres exécutées, toutes considérables et trop rarement entendues en France. L'interprétation aussi a été le plus souvent intéressante, vivante, vraiment artistique. Seule l'exécution matérielle laisse encore trop à désirer; mais ce défaut sera corrigé par le temps et l'expérience; nous espérons n'avoir plus que des éloges à faire à la saison prochaine.

A. Soriano.



LA SAISON DE LONDRES.

En guise de prélude.

Nonchalant et paradoxal, ponctuant de gestes dûment choisis ses phrases étudiées, Max Beerbohm parle :

« La musique sérieuse ne me passionne point. Périssent demain en un soudain holocauste tous les opéras déjà confectionnés et, avec eux, tous les gens capables de les reconstituer de mémoire !... il ne me manquera vraiment rien. Cependant, j'adore aller à Covent Garden. En juin et juillet, ce n'est pas un des moins agréables moyens de tuer une heure entre le dîner et le souper.

« En dépit de sa situation et de ses proportions comparativement humbles, ce théâtre, avec ses vestibules frais, ses colonnades et ses foyers, est l'endroit idéal pour une cigarette. Promenez-vous seulement dans le couloir des loges, et lisez les noms illustres gravés sur les portes, voilà un passe-temps qui remplirait de fierté un cœur même moins snob et moins impressionnable que le mien ! Il me semble respirer à chaque tour un rare ozone de distinction. Nulle troublante nuit d'été ne pourrait me donner une ivresse comparable à celle-ci : déambuler dans l'endroit de Londres le plus aristocratique. Je marche avec des pieds légers, et, bientôt, je me trouve dans l'état d'esprit convenable pour pénétrer dans la Salle. Comme je descends l'un des escaliers exigus qui conduisent à cet océan de têtes diamantées et de coiffures emplumées : les fauteuils d'orchestre, un gros monsieur me barre le chemin. Je le reconnais, j'ai vu sa caricature dans le *Punch*, c'est un législateur qui a, une fois, fait partie du ministère Gladstone. En passant, je lui marche sur le pied — pour avoir l'honneur de lui en demander pardon. Il salue courtoisement. Je suis heureux.

« Sur la vaste scène, quelque opéra se déroule, ou quelque autre ; les musiciens jouent monotonement, pas assez haut pour couvrir le murmure des conversations ; car autour de moi les spectateurs bavardent et jacassent, singes élégants ; des bribes de discussions et de flirts m'arrivent par bouffées, incessamment ; je vois des gestes gantés de chevreau blanc, des épaules qui n'ignorent point le blanc de perle, des gardénias, le scintillement des aigrettes, des yeux qui brillent au-dessus de pommettes rosies, les feux

d'innombrables diamants, le mouvement rythmique de mille et un éventails.

« Et la musique, la musique de scène, tout ce temps, continue. Je ne pense pas que ce soit du Wagner. Wagner, d'habitude indiscret, ne sait pas se tenir à sa place ; il oublie la déférence due aux fauteuils et aux loges, et force leurs occupants à crier du haut de la tête, s'ils veulent s'entendre causer. Wagner, vulgairement, joue pour l'amphithéâtre et les habitués des petites places ! Mais, c'est vraiment un grand compositeur en ce sens qu'il a humilié les chanteurs. Grâce à lui, le public ne passe plus toute une soirée prosterné devant une *prima donna,* les bouquets ne décrivent plus dans l'air leurs courbes parfumées ; et les pauvres chanteurs, avec leurs pierreries, leurs roulades et leurs rivalités, ne sont plus les favoris jadis tant encensés.

« Cependant, les voici encore, ces poupées, frêles, inadéquates à cette scène géante, simples points noirs, tels des personnages humains sur les plus grandes toiles de Turner. Le voici, le petit homme en maillot, gras, emperruqué de blond, suppliant, passionné, faisant rage, — tout cela pour la petite dame en blanc, qui, les mains croisées sur ses seins, contemple les nécessaires étoiles !... Ces fragiles marionnettes, avec leurs grosses voix faisant tant de bruit à propos de n'importe quoi, qu'elles me sont pathétiques et attendrissantes ! Symboles de notre vanité, de notre mesquinerie, de notre pompeuse inutilité sur la scène du monde !...

« Voyez ! le minuscule ténor va se tuer avec une dague ! Non ! la minuscule soprano l'en empêche ! Intelligents, pleins d'intentions, dévoués à toute leur énorme tâche (dont l'utilité m'échappe !), ils me font l'effet, ces deux êtres, d'une paire de fourmis sur un sentier.

« Attention ! ils s'engagent dans un duo orageux. Vraiment ils me fascinent ! Voici entrer toute une armée de fourmis en attitudes d'étonnement. L'homoncule comprime fiévreusement sa poitrine, la menue cantatrice brise sur le sol une coupe précieuse. Je ne voudrais pas les déranger pour tout l'or du monde. Mais quelqu'un, moins aux petits soins que moi, fait retomber sur eux un grand rideau — et on ne voit plus les fourmis.

« Les spectateurs arrêtent leurs bavardages pour applaudir paresseusement. Les hommes se lèvent et vont, par la Fop's Alley, vers des visites et des loges.

« Et je songe qu'après tout, absurdes étaient les fourmis, qu'il fait plutôt chaud dans la salle et que, tout bien considéré, je ne resterai pas pour le dernier acte.

« Ah ! Covent Garden !... »

Il dit ces mots et, à dessein de prouver ses convictions, s'en fut retenir ses places pour la série du *Ring* conduite par Richter.

X.-MARCEL BOULESTIN.



CHRONIQUE DES CONCERTS

6 MAI. — *Musiciens catalans.* — La *Schola Cantorum* a eu l'heureuse initiative de donner une séance consacrée aux musiciens catalans. C'est la première fois, croyons-nous, que l'on entendait à Paris, réunies sur un même programme, les œuvres de ce groupe si intéressant des jeunes compositeurs Barcelonais, et cette soirée a obtenu un trop beau succès pour que la *Schola* ne continue pas à faire, la saison prochaine, d'aussi intéressantes tentatives.

Au cours de cette séance, Mlle Blanche Selva interpréta, avec une admirable intelligence de la couleur, les *Chants d'Espagne* et l'impressionnante *Vega* d'Albaniz. Ricardo Viñès nous fit entendre, après deux délicieuses danses de Granador, la *Tour vermeille* et la *Sevillane* d'Albaniz, et l'on fit fête à ce pianiste exquis.

Mme Marie Gay, dont la voix est toujours merveilleuse, chanta de fort belles chansons populaires et des lieder charmants de J. Gay et de J. Civil, un jeune qui fera son chemin.

Enfin le public de la *Schola* fit connaissance avec le guitariste Llobet. Il est impossible d'exprimer ici le charme, l'intensité et la diversité des sonorités de cet instrument sous les doigts d'un tel artiste. C'est tout simplement prodigieux et émotionnant au plus haut degré, et nous souhaitons vivement que le jeune Llobet fasse école, même en France. — Ac. Sever.

12 mai. — *Salle Pleyel : Mlle Zielinska.* — Mlles Hélène Zielinska, harpiste de la harpe chromatique, joue avec un style excellent un agréable *Concerto* de Haendel, fort peu connu, que M. de Lacerda a remis en partition ; l'orchestre à cordes, sous la direction dudit, a beaucoup d'ensemble, d'équilibre et de précision. Les *Danses* de Cl. Debussy, également pour harpe chromatique et orchestre à cordes, reçoivent enfin l'interprétation qu'elles méritent : rythmée, souple et plastique; chaque mouvement de la mélodie appelle un pas et un geste, et la musique, délicate et pure de lignes, évoque des souvenirs d'art antique ; Mlle Zielinska et M. de Lacerda en comprennent admirablement le sens profond : ce fut une révélation. Diverses pièces de Rameau, Paradies, Fauré et V. d'Indy nous ont fait entendre la harpe chromatique en solo : Mlle Zielinska joue en véritable musicienne cet instrument plein de ressources, capable, sous ses doigts intelligents, de nuances infinies, et dont la sonorité est aujourd'hui en tout comparable à celle de la harpe à pédales. Succès également pour Mlle Marguerite Zielinska, violoncelliste, dans l'*Élégie* de Fauré et le *Concerto* de Lalo : le son est ample et le mécanisme est sûr. L'orchestre avait commencé par l'Ouverture d'*Agrippina* de Haendel, bien rendue en sa solide architecture, et M. G. Loth, qui tenait l'orgue, a donné une interprétation fort intéressante de la *Sicilienne* de la *Sonate* en *fa* de Martini. — L. L.

14 mai. — *Schola Cantorum.* — Le *Couronnement de Poppée*, de Monteverdi, triomphalement ressuscité cet hiver par la *Schola Cantorum*, est une œuvre admirable par la variété du ton et l'originalité de la forme. M. Gébelin est un Sénèque émouvant ; Mlle Hugon a, dans le rôle d'Octavie, de curieux mouvements rotatoires. La Cantate de Bach *Weinen, klagen*, interprétée avec l'intelligence que l'on est habitué à rencontrer en cette maison, contient, entre autres beautés, un merveilleux chant de trompette. Enfin Mlle Bréval chante deux scènes d'*Armide* en compagnie de M. David, Renaud quelque peu interdit devant une charmeuse aussi belle. J'aime certainement mieux deux scènes d'*Armide* que le « chef-d'œuvre » tout entier. A la répétition générale, le rôle d'Armide était tenu par M. Vincent d'Indy, qui y fut très remarqué ; je dois dire cependant que Mlle Bréval a réuni plus de suffrages encore. Ce beau concert clôt dignement la saison si bien remplie de la *Schola Cantorum*. — Nézeu.

15 mai. — *Les Mathurins : Mme Camille Fourrier et M. Ricardo Viñès.* — Un fort beau programme réunissait les œuvres les plus significatives de la musique moderne française et russe. M. Laloy, dans une causerie applaudie d'enthousiasme, montre qu'une musique nouvelle nous est née, aussi libre et spontanée que la musique classique était régulière et symétrique ;

la Russie et la France sont les deux patries de cet art de lumière et de plein air. M. Ricardo Viñès fait ressortir tout le charme poétique d'un paysage de Déodat de Séverac (*A cheval dans la Prairie*), puis la grâce subtile des *Jeux d'Eaux* de Ravel, et la joie capricieuse du *Carillon* d'Armande de Polignac. On lui redemande la danse petit-russienne de Moussorgsky, le *Hopack*, et si l'on n'en fait pas autant pour l'éblouissante *Islamey* de Balakiref, c'est par discrétion pure. Enfin il nous fait retrouver la *Sarabande* et la *Toccata* de Debussy, musiques divines qu'on ne peut qu'adorer. Il en est le digne interprète : c'est dire qu'il est le plus merveilleux pianiste de notre temps. Enfin Mme Camille Fourrier chante avec une expression juste et profonde, et une voix qui prend au cœur, trois des nouvelles mélodies de Balakiref, deux exquises mélodies de Ravel (*l'Indifférent* et *la Flûte*), deux mélodies d'Armande de Polignac, d'une distinction suprême, et enfin le *Jet d'Eau*, *De soir*, et deux des *Chansons de France* de Cl. Debussy, qu'elle a l'honneur de chanter en public pour la première fois. Remarquablement accompagnée par M. Delacroix, elle les interprète en grande artiste, et doit répéter l'une d'elles, la *Grotte*, qui dit tout le mystère d'une eau dormante où repose on ne sait quel passé. Ce concert, qui ne fut pas fort long, est au nombre des cinq ou six concerts les plus intéressants de la saison, tant par le choix des œuvres que par la manière dont elles furent mises en valeur.

16 mai. — *Salle de l'Union : Quatuor Capet.* — Excellente exécution des quatuors de Beethoven, précise, émue, religieusement respectueuse du sens de la musique. Aucun des quatuors d'outre-Rhin importés cet hiver par la Société philharmonique ne s'est montré aussi digne du maître.

17 mai. — *Athénée : Œuvres de Lully, dirigées par M. Reynaldo Hahn.* — Lully est quelque peu méconnu aujourd'hui, et on ne saurait trop féliciter M. R. Hahn d'avoir tiré de leur tombeau des pages admirables, telles que la scène du sommeil d'*Atys*, le trio des frileux d'*Isis*, ou les adieux de Cadmus et d'Hermione. Les programmes ayant manqué, M. R. Hahn fait lui-même les annonces au public, avec une familiarité charmante et dont on lui sait gré. Il corrige un faux départ de Mme Raunay et plusieurs autres petits accidents qui ne nuisent en rien à la finesse d'une interprétation toute en nuances.

17 mai. — *Société J.-S. Bach.* — M. Fröhlich, quoique fort souffrant, chante la cantate *Ich habe genug*, et il la chante admirablement. Sa voix, d'abord un peu couverte, se dégage bientôt, et la berceuse où s'exprime la soif mystique du repos est d'un effet saisissant. La cantate *Die Elenden sollen essen* est fort belle aussi, et fort bien interprétée par Mlle M. Pironnay, Mme Marty, MM. Cornubert et Fröhlich. L'orchestre est conduit par M. Gustave Bret, fondateur de la Société Bach, avec une souplesse et une intensité de vie qui sans doute n'auraient point déplu au vieux maître. Cette jeune Société a déjà fait beaucoup pour l'œuvre de Bach ; il lui reste encore bien des merveilles à nous faire connaître. Souhaitons-lui de longues et heureuses années ! Au début du concert, Mme Jeanne Diot avait agréablement joué le *Concerto* pour violon en *mi* majeur et le *Concerto* pour deux violons en *ré* mineur (avec M. Daniel Herrmann).

18 mai. — *Schola Cantorum : Mlle Selva et les œuvres de V. d'Indy.* — La musique de piano de Vincent d'Indy est relativement peu connue, malgré sa très grande beauté ; cela tient sans doute à ce que les pianistes se soucient, en général, fort peu d'exécuter des œuvres qui font appel à leur virtuosité, mais sans la mettre en relief, et exigent au contraire son

effacement au profit de l'expression générale. Il faut donc savoir gré à l'incomparable pianiste qu'est Mlle Blanche Selva d'avoir donné à la *Schola Cantorum* une audition des principales pièces de piano de M. Vincent d'Indy. Ces œuvres dont elle pénètre si profondément la pensée, elle les fait revivre et leur assigne la haute place qu'elles auraient dû occuper dans le répertoire du piano depuis longtemps déjà, car il ne faut pas oublier que le *Poème des Montagnes* est de 1881, les *Trois valses* de 1882 et les *Tableaux de voyage* de 1889. Ces pièces datent donc de la période pendant laquelle le talent de M. V. d'Indy s'est montré le plus directement impressionné par la nature ; elles en traduisent la poésie avec une merveilleuse intensité et diversité d'expression et aussi avec une très grande nouveauté de moyens pianistiques. A son tour, Mlle Selva, guidée par une sûre intuition, dégage de l'œuvre cette poésie de la nature qui crée le décor et l'atmosphère dans lesquels s'expriment avec force des sentiments humains, et, comble de l'art, elle parvient à faire oublier le piano, tant son jeu se dépouille de toute virtuosité apparente pour devenir uniquement évocateur et expressif.

Après ces œuvres déjà anciennes, il était intéressant d'entendre la plus récente du maître, la *Sonate* en *ut* pour violon et piano. L'interprétation en a été en tous points remarquable tant de la part de Mlle Selva que de celle de son partenaire, M. Em. Chaumont. Ce jeune violoniste bruxellois, déjà connu des musiciens pour d'excellentes interprétations d'œuvres modernes, s'est révélé dans cette Sonate comme un violoniste de tout premier ordre ; d'une rare intelligence musicale, il possède en outre une sûreté technique jointe à une chaleur, à une intensité de son, remarquables qualités qui ont fait à juste raison penser à son maître Isaye, quand il venait lui aussi, tout jeune encore, interpréter les œuvres nouvelles de la musique française. — R. C.

21 mai. — *Collège Stanislas : M. Pierre de Bréville.* — Ce n'est pas un concert aujourd'hui, c'est une solennité plus grave et plus joyeuse à la fois qui nous réunit : le centenaire de cette maison illustre, qui vient de résister à de si terribles assauts. Du fond de l'orchestre où je suis placé, la salle apparaît toute noire, avec les taches un peu plus éclairées que font les centaines de visages attentifs ; aux murs, des drapeaux tricolores affirment la foi dans la Patrie plus durable que tous les régimes. Dehors, il y a foule encore ; on distingue des plumets de Saint-Cyriens, de frais chapeaux printaniers, des oriflammes flottantes, et, plus loin, les murs d'une étude, d'un blanc atténué, paisible. M. Denys Cochin termine un vibrant discours par des accents d'une émotion si profonde et d'une si virile énergie que la salle entière est transportée d'enthousiasme. L'orchestre a donné, au début de la cérémonie, l'*Ouverture* d'*Egmont*, l'un des plus beaux cris de révolte contre l'oppression que l'homme ait jamais fait entendre. On commence maintenant la *Cantate du centenaire*, dont la poésie est de M. Mithouard et la musique de M. P. de Bréville. C'est une œuvre fort distinguée et bien venue ; il fallait, pour ces chœurs de jeunes garçons aux tuniques bombées, des mélodies assez simples ; elles n'en sont pas moins expressives ; le solo, délicatement chanté par M. Stéphane Austin, est d'une grâce charmante ; l'orchestre a des sonorités fraîches et doucement lumineuses ; l'œuvre entière est d'une inspiration soutenue et d'une couleur légèrement mélancolique, qui s'harmonise on ne peut mieux avec l'émotion unanime. Cette musique est excellente, et plus qu'excellente : poétique. Pour terminer, M. Imbart de la Tour chante le récit du Graal de *Lohengrin* : c'est une voix claire, au timbre net et plein, capable de la plus extrême douceur comme des plus grands éclats, c'est un style large et

émouvant, qui déchaînent un délire d'acclamations. N'entendrons-nous plus jamais à Paris le créateur de *Fervaal* ?

Les chœurs font le plus grand honneur à M. Pirro, qui les dirige. L'orchestre était composé surtout des élèves de la *Schola Cantorum*. Je signale cependant à la vindicte des pouvoirs publics trois anciens fonctionnaires qui n'ont pas craint de prêter à cette fête le concours de leurs archets : un 1er violon, un violoncelle et la 2e contrebasse. — Louis Laloy.

22 mai. — *Châtelet : Jan Kubelik.* — L'enthousiasme s'empare du public avant même que le prodige ait paru, et s'accroît après le final du *Concerto* en *ré* de Wieniawski, joué avec un emportement merveilleux. *Trille du Diable*, *Ronde des Clochettes*, *Moïse*, toutes les acrobaties se succèdent, et réussissent. Mais le *Prélude* de la VIe Sonate de Bach n'a pas été compris : ce n'est pas tout que d'être un acrobate.

Tout autre est M. Edouard Bernard, dont l'interprétation simple, impeccable, réfléchie et puissante, d'une *Courante* de Bach et de la *Leggierezza* de Liszt mérite l'approbation de tous les musiciens. — F. L.



ECHOS

En Italie. — L'Italie se fâche, l'Italie bouge. Il paraît que nous ne faisons pas encore assez bon accueil à ses comédiens, à ses chanteurs et à ceux qu'elle nomme ses musiciens. Le *Giornale d'Italia* publie une correspondance de M. Louis Schisa où nous sommes tous accusés de malveillance et de mauvaise foi. Nous sommes jaloux de Mascagni, dont Massenet, dans la *Navarraise*, n'a été que le faible imitateur. Et c'est notre stérilité musicale qui nous rend si sévères aux Cilea et aux Giordano !

« Peste ! dit à ce sujet M. Gaston Carraud, notre distingué collaborateur, dans la *Liberté*, il ne fait pas bon se permettre une opinion sur le génie des compositeurs de la jeune école milanaise ! Pour avoir apprécié les ouvrages représentés jusqu'ici au théâtre Sarah-Bernhardt, avec Dieu sait, pourtant, quelle coupable bienveillance ! pour s'être laissé associer, avec à peine un sourire amusé, à ces manifestations de bonne couleur locale qui sont partie intégrante d'un opéra italien, comme la scène dans la salle est nécessaire à toute *revue* qui se respecte, la critique parisienne s'est vue traînée aux gémonies par la critique italienne. Nos voisins sont bien résolus à l'invasion. Et pour s'assurer qu'ils seront les plus forts, ils commencent par crier bien haut qu'ils le sont, que quiconque ne dit pas tout à fait comme eux est vil menteur, et le paiera cher. Ils y emploient une outrecuidance, une vanité, un défaut de scrupule et de foi vraiment admirables ; ce sont les Japonais de la musique. »

Timbales chromatiques. — On sait combien il serait à désirer que la timbale devînt à son tour chromatique, c'est-à-dire capable de faire entendre tous les demi-tons de la gamme, et non pas, comme aujourd'hui, une note seulement. M. G. Lyon, qui nous a déjà donné la harpe chromatique, aura bientôt réalisé ce nouveau progrès. Ce sera une grande surprise pour les musiciens que cette timbale qui aura toutes les facultés d'accord d'un instrument à cordes.

Théâtre lyrique. — Les frères Isola ont le projet d'ouvrir à Paris un nouveau Théâtre lyrique, dont l'emplacement serait voisin de l'Olympia. Ils se trouveraient donc là comme chez eux. Et que nous donneront-ils ? La *Juive*, ou *Messaline* ?

Une rectification : Balakiref et M. Gunsbourg. — M. Louis Laloy a reçu une lettre, écrite en anglais, dont voici la traduction :

Londres, 18 mai 1905.

Cher Monsieur,

Dans votre très intéressant « Mercure musical » du 15 mai, vous dites (page 44) que la mélodie religieuse et triste, « Chanson des bateliers de la Volga », que l'on entend au second acte de « Siberia », a été empruntée par M. Giordano à un recueil de Balakiref.

Or, ce n'est pas *Balakiref qui est l'auteur de cette mélodie... mais bien M. Raoul Gunsbourg, directeur du théâtre de Monte-Carlo. C'est ce qu'il déclarait lui-même ouvertement, le 12 de ce mois, à la première du « Théâtre Antoine », dans une loge de balcon, en présence de M. Henry Gauthier-Villars (Willy) et de plusieurs dames, parmi lesquelles l'une, aux cheveux court-frisés, me parut être Mademoiselle Polaire.*

Croyez-moi ,cher Monsieur,

Sincèrement à vous.

Violet Kent.

Mondanités. — Samedi 20 mai, a eu lieu, salle Lemoine, une excellente séance de musique de chambre, précédée d'une très intéressante causerie biographique de Jean Chantavoine, et consacrée à Schumann.

Le *trio*, en *sol* mineur, est joué par Mlles Bernard-Vérel, Faure et Gabry, qui font ressortir avec une rare puissance l'accent de cette œuvre passionnée ; le *scherzo* de la sonate en *ré* mineur pour piano et violon, l'*allegro* de la *Sonate* en *sol* mineur pour piano seul et l'*andante* du *concerto* pour violoncelle font apprécier le talent, le sérieux, la profonde musicalité de ces remarquables artistes.

Mlle Aimée Gabry a détaillé avec une diction parfaite et une voix délicieuse trois mélodies peu connues mais exquises.

Au Théatre de l'Ambigu, le 25 mai, remarquable exécution de l'*Ève* de Massenet : cette cantate, aussi gracieuse que peu biblique, était tout indiquée pour l'œuvre au profit de laquelle on la donnait (Assistance des Mères et des Nourrissons du XVIe arrondissement). L'orchestre, sous la direction de M. Danbé, et les chœurs de l'*Euterpe* ont été vigoureusement applaudis par un public élégant et nombreux. Nous sommes heureux d'insister sur le vif et personnel succès qui fut fait à Mme Gandrey, la charmante artiste dont le talent ne pouvait être plus exquisement dépensé que dans cette jolie partition et au profit d'une œuvre qu'elle vice-préside activement, aux côtés de la généreuse Mme Périer.

M. Paladilhe, membre du jury du concours pour le prix de Rome dont nous parlons plus haut, a déclaré à un de nos confrères quotidiens que « c'étaient là des criailleries sans importance de candidats malheureux ». Et il a ajouté : « Le ministère des beaux-arts s'est ému de ce jugement, paraît-il, moi je m'en moque absolument. » Du ministère ? ou du jugement ? ou du concours ? A défaut de talent musical, M. Paladilhe a reçu en partage une heureuse facilité d'ironie.

L'Administration assure, de son côté, que tout s'est loyalement passé et que « l'Institut ne s'est nullement ému ». Nous le croyons sans peine.

Kubelik se fera entendre de nouveau au Châtelet le 5 juin, à 9 heures du soir.

M. Eugène Gigout a donné récemment une très intéressante audition d'élèves où l'on a particulièrement remarqué Mlle Ziegler, virtuose aussi parfaite au piano qu'à l'orgue. Remarquable exécution de la *Sonate* de Gigout.

L'Ecole Beethoven, dirigée par Mlle Balutet, a donné, le 21, à la salle Pleyel, une matinée extrêmement intéressante.

Citons parmi les exécutantes qui sont des artistes de valeur : Mlles Bousquet, Costa, Dutrévis, Lissonde, qui ont joué la troisième *Ballade* de Chopin, la *Légende de saint François de Paule* de Liszt, des *Scherzi* de Chopin. *Tarentelle* de Balutet, *Prélude et Fugue* en *mi* mineur à deux pianos de Bach, etc. Les débutants et débutantes ont eu aussi une assurance remarquable pour leur jeune âge. C'est un succès complet pour l'enseignement de Mlle Balutet et des professeurs de son école.

La Préparation militaire. — Il existe, sous ce nom, une Association qui propage parmi les jeunes gens « les sentiments de patriotisme républicain », La soirée de gala de son 5e anniversaire a eu lieu à l'Opéra, le 18 mai, et a fait entendre aux futurs soldats de la République le violoniste Mischa Elman, venu spécialement de Londres, le 2e acte d'*Armide*, le *Soldat de demain*, poème de circonstance débité par Mlle Roch, vêtue à la romaine, et enfin deux actes de *Faust*, avec Mlle Farrar, de l'Opéra de Berlin, engagée spécialement pour cette soirée. Tel est le patriotique programme offert par cette Association « nationale ».

Nécrologie. — M. Rémy, professeur au Conservatoire, vient d'avoir la douleur de perdre sa femme, Mme Rémy, décédée le 17 mai à la suite d'une brève maladie.

On annonce la mort de M. E. Dardet, professeur de musique à l'école J.-B.-Say, maître de chapelle à Notre-Dame de la Gare.

Pan.



PUBLICATIONS RÉCENTES

Lionel de la Laurencie. *Le goût musical en France*. Paris, Joanin.

Nous ne pouvons aujourd'hui que signaler à nos lecteurs cet excellent ouvrage, où l'information la plus sûre s'unit à l'intelligence la plus vive et la plus pénétrante, et que liront avec autant d'agrément que de profit tous les musiciens. Nous en parlerons avec plus de détail dans notre prochain numéro.

J.-M. Leclair. *6 sonates pour piano et violon*. Paris, Demets.

Déodat de Séverac. *En Languedoc*, suite pour piano. Paris, Edition mutuelle.

Recueil d'un sentiment poétique délicieux, d'une musicalité personnelle et profonde, dont nous nous réjouissons de dire bientôt tout le bien que nous pensons.

Albert Schweitzer. *Jean-Sébastien Bach, le musicien-poète*. Leipzig, Breitkopf et Hærtel. Paris, Costallat.

Le Directeur-Gérant : Louis Laloy.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



AU TURKESTAN

Notes sur quelques habitudes musicales

Il n'est plus besoin, comme au temps de Wambéry, de se déguiser en derviche pour gagner aujourd'hui Samarcande : la ruse est éventée et les Kirghises eux-mêmes se méfient de leurs propres derviches peut-être plus que des étrangers. Les Russes y ont mis ordre, et le meilleur moyen pour se rendre sûrement dans la capitale de Tamerlan est encore de prendre un bon billet de chemin de fer à la tête de ligne du Transcaspien, à Krasnovodsk, et de monter dans le train. Il faut dire qu'aujourd'hui, pas plus que jadis les indigènes, les nouveaux maîtres ne semblent désireux de faire à l'étranger les honneurs de leur domaine : on entrait autrefois au Turkestan avec toutes les chances de n'en point sortir, on est sûr à présent d'en sortir sain et sauf, il est plus malaisé d'y entrer. Le Turkestan est un territoire militaire russe : l'étranger n'y pénètre qu'avec une autorisation du ministère de la guerre, et cette autorisation est assez difficile à obtenir. A peine avions-nous débarqué du mauvais vapeur qui nous amenait de Bakou, un matin de mai 1901, et notre premier soin fut d'aller présenter au gouverneur de Krasnovodsk, Volkovnikov, les lettres d'introduction que nous avions pour lui. Avant même d'en prendre connaissance, les premières paroles de ce fonctionnaire furent pour nous demander si nous étions en règle : « Messieurs, faites-moi l'amitié de déjeuner avec moi ; mais je dois vous prévenir que si vous n'êtes point autorisés en haut lieu, je vous réembarque aussitôt après pour Bakou ! »

Heureusement nos papiers étaient là.

Il n'y a donc de difficultueux dans ce voyage, long à la vérité, que des rigueurs administratives. Encore sont-elles quelquefois insurmontables ! Du côté de l'indigène, c'est la placidité absolue. On donne généralement le nom de Sartes aux habi-

tants des villes. Ils ne sont ni féroces, ni dangereux. Commerçants et bourgeois dans l'âme, ils considèrent assez volontiers que la paix des autres fait la leur, et c'est pourquoi, tandis qu'au Turkestan le nomade, Turkmène ou Kirghise, est sujet à des accès de férocité soudaine, les faubourgs de Samarcande, de Tachkend, de Khohkand jouissent à toute heure du jour et de la nuit d'une sécurité qu'ignorent et qu'envieraient nos capitales européennes.

Il y a, en fait, comme une double existence : celle de la tente et celle des villes. Nous n'avons point pratiqué la première. Au contraire, notre séjour dans les principaux centres du Turkestan, qui ont gardé un caractère indigène très accentué, nous a permis de prendre quelques notes sur les habitudes musicales des habitants et de transcrire quelques mélodies.

I

ENTRE AMIS.

La vie est douce dans la grande plaine kirghise, sur laquelle plane un ciel idéalement bleu le jour, étoilé la nuit. Depuis la conquête russe, l'indigène a senti un maître, et l'héroïsme des vieux âges n'est plus qu'un souvenir qui survit dans les récits des chantres errants. Une existence sans secousse mène le Sarte citadin du seuil de la vie à celui de la mort. Sa figure placide et bouffie s'accommode mal des émotions violentes et ne reflète qu'une âme médiocrement ouverte à quelque idéal élevé. On sait que dans l'Orient musulman, la vie publique ne comporte guère l'admission de la femme aux divertissements des hommes. Aussi bien, dans les fêtes de famille, dans les réunions d'amis, les hommes seuls prennent du plaisir. Les femmes, parquées dans le coin de la maison qui leur est affecté, reçoivent seulement les reliefs du festin et quelques morceaux de mouton dans du riz pour améliorer leur ordinaire. Leur charme même ne vaut pas dans les danses celui des *batchas*, jeunes baladins du sexe mâle, dont le plus grand souci est de donner l'illusion de la femme : très appréciés, ils sont de toutes les fêtes et de tous les plaisirs.

La naissance d'un enfant n'est point chez les Sartes l'occasion de réjouissances particulières : vraisemblablement, parce qu'il serait difficile d'oublier que la femme y joue un rôle. Mais on se rattrape au jour de la circoncision de l'héritier mâle : inutile d'ajouter que le jeune seigneur est acteur dans la fête, c'est même

le seul des convives qui ne soit pas libre de refuser. Tous les amis du père sont invités, et viennent en un grave défilé de turbans blancs, dont le développement indique l'homme de qualité. Les amis pauvres sont également conviés, et ceux-ci paient leur écot en chansons. Aux mariages, la cérémonie est sensiblement la même, seulement chacun reçoit en partant quelque cadeau, fruit ou gâteau ; il faut noter que la mariée ne paraît point et reste dans la compagnie des femmes. Enfin nous avons plusieurs fois assisté à des enterrements indigènes. C'est un cortège qui se déroule dans la direction du cimetière : le mort est porté sur une civière, le visage découvert, et l'assistance, qui suit, psalmodie sa lamentation sur un thème monotone.

Au fond, ces cérémonies n'ont rien de très caractéristique : ce qui est plus particulier à l'existence des populations sédentaires du Turkestan et dérive du tempérament éminemment sociable des Sartes, ce sont des réunions d'amis, quasi rituelles par l'obligation où l'on se trouve de les accepter et d'en rendre la politesse, par le formulaire général qui s'y trouve observé, par l'époque où elles ont lieu, c'est-à-dire de l'entrée de l'hiver au commencement de Ramazan : il y a donc une *season* dans l'Asie centrale. Ces fêtes d'amis, que l'on appelle des *gab*, — sans doute parce que la langue se délie aisément, — réunissent une trentaine de convives, formant un cercle assez fermé. Le plus élevé en fortune et en dignité offre la première réunion, et chacun à tour de rôle est tenu de rendre un semblable gala. Dans le salon de l'hôte, les convives, assis sur les beaux tapis du pays, aiguisent leur appétit en goûtant à l'infinie variété des pâtisseries locales. Nous avons fait connaissance avec tout ce que l'imagination indigène peut inventer comme plats sucrés : notre pauvre Occident ne s'en doute guère, et la mode n'en est heureusement point venue chez nous. Il nous est arrivé de compter dans un seul déjeuner, que nous offrit le Kouch Beghi, gouverneur de Boukhara, jusqu'à trente-deux assiettes de pâtisseries précédant le repas ! Bref, le festin commence et les *pilaff* succèdent aux *pilaff*. C'est le moment du recueillement ; les plaisanteries cessent, chacun mange, et, tout en essuyant les mains grasses sur la barbe et sur les bottes alternativement pour faire briller celles-ci et celle-là, on écoute les musiciens. Parfois, c'est un ami pauvre, dont on met le talent artistique à contribution en échange d'un repas, parfois aussi ce sont des musiciens de profession, qui écoulent leur répertoire pendant que les convives mangent ou se reposent en fumant le *kalian*. Il arrive que, quand il veut faire grandement les choses, l'amphitryon convie un virtuose plus distingué que les autres, qui n'accorde

sa présence que contre la promesse d'un riche cadeau, c'est le *barhchi*. Comme tous les grands artistes, le *barhchi* se fait prier, mais quand il a commencé, il ne se tait plus que lorsqu'il se trouve suffisamment rétribué, si bien que s'il chante jusqu'au jour, les convives peuvent se dire que leur hôte a lésiné avec l'artiste et regardé à la dépense.

En été, il y a d'autres fêtes dans les jardins : la belle nature des oasis du Turkestan fait un cadre incomparable. Le pays est un vaste verger; il est peu de contrées qui produisent autant de fruits que le Ferganah ; raisins, melons d'eau, abricots, pêches, poussent librement dans ce paradis de la gourmandise à bon marché. La vie y est trop facile pour que l'indigène estime le travail. Les artistes errants ont souvent l'occasion d'exercer leurs talents : tout est prétexte à fêtes, et, si nous disons qu'aux fêtes indigènes les Russes ont superposé les leurs, on pourra se demander avec inquiétude combien dans une semaine il reste de jours ouvrables.

II

AU BAÏKABAK.

Doit-on le dire et comment le dire?

Le *baïkabak* est une institution que la civilisation russe a introduite au Turkestan, à l'imitation de nos mœurs occidentales, et qui se réclame tout ensemble de la police, de l'hygiène et de notre faible humanité.

C'est aussi un conservatoire de musique et de danse : ajoutons que Fénelon n'y eût pas conduit le Dauphin pour y parfaire son éducation artistique ; mais l'étranger qui a poussé jusqu'à Samarcande sa curiosité de voyageur, n'a point tant de scrupules, et vraiment, le spectacle est bien fait pour le consoler des reproches de sa conscience.

Deux mots au cocher : « *Sarsky baïkabak* », et voilà la petite voiture qui dévale au galop de ses chevaux vers la Samarcande indigène. Les lumières se font plus rares et, dans les ruelles désertes de la cité des conquérants d'autrefois, on n'a bientôt plus pour se guider que la clarté des étoiles. Une ombre se glisse de temps à autre, inoffensive et silencieuse; on roule toujours, puis l'*isvostchik* arrête ses deux petites bêtes en sueur devant une bâtisse à la porte entr'ouverte, par laquelle filtre une lueur médiocre. Un inspecteur de la police se promène non loin. Sans un

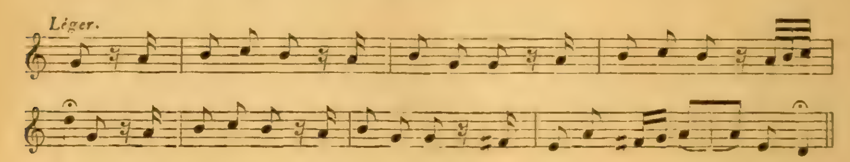
mot, un vieux Sarte, qui en tout autre lieu aurait l'air respectable, vous achemine vers une échelle de meunier qui conduit à l'étage supérieur, dans une grande pièce vide, au plancher couvert de tapis. On s'accroupit comme on peut, et le noble vieillard offre le thé de l'amitié. Un jeune indigène allume quelques fuligineuses chandelles. Puis personne. Au dehors, le pas du policier. La porte s'ouvre sans bruit : un misérable loqueteux paraît, puis un second, puis un autre, puis deux autres. Chacun d'eux porte un objet que, dans la demi-obscurité, nous ne distinguons guère ; ils s'asseoient au fond de la pièce, dans l'ombre. Nouveau silence. La porte s'ouvre encore, et voici que, dans une clarté plus vive, nous voyons entrer comme trois poupées vivantes, le visage maquillé, marchant souples dans leurs grandes robes de soie aux couleurs vives, et l'une d'elles dont on m'a dit le nom, Alma, est vraiment belle. Le vénérable vieillard marche derrière et ferme la porte. Dans l'ombre, où les loqueteux de tout à l'heure se sont assis, des sons rythmés se font entendre : c'est un prélude instrumental. La *nagara* (1) marque le rythme sur lequel les petites poupées vont s'agiter. Mais une seule d'entre elles danse. Les autres sont assises près des musiciens et égrènent leur chanson. Celle qui danse s'arrête, une de celles qui chantaient la remplace : c'est Alma, la plus belle des *djalap*. Elle chante encore et danse tout ensemble. Quand elle se tait, elle continue à mimer. Elle avait ses bras derrière sa tête, derrière ses reins. Maintenant, elle les tend vers nous en manière de supplication ; ses hanches souples vont à droite, à gauche : elle fait l'offrande de son corps, puis elle s'agenouille et tombe. Elle se relève et, très gentiment, vient s'asseoir parmi nous, sans doute pour juger, la fine *djalap*, de la puissance de ses charmes et de son art.

Je ne portais point sur moi, ce soir-là, de papier à musique, et puis, il faut avouer que l'ouïe n'avait point tous les droits. J'ai le lendemain noté quelques bribes mélodiques, qui chantaient dans ma mémoire. Les paroles, elles sont oubliées, et pour cause.

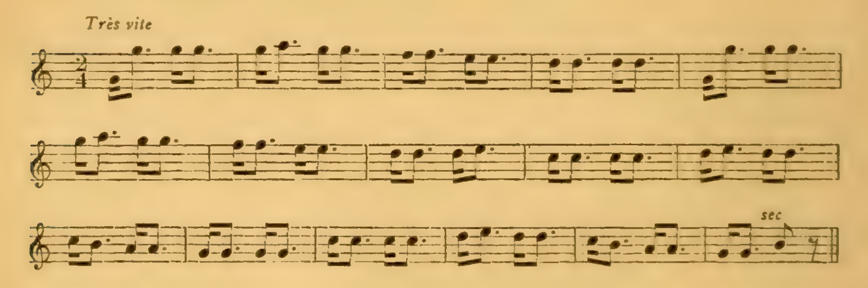


(1) La *nagara* est un tambour dont la peau est montée sur une poterie : c'est un instrument analogue à la *derbouka* des Arabes. Au point de vue philologique, il est peut-être intéressant de rapprocher le grec ἀνάκαρα et le latin du moyen âge *nacara*. C'est un mot dont l'histoire serait à faire et que déjà Du Cange croit emprunté au turc. Ancien français : *nacaires*.

Nous avons conservé cette autre petite phrase mélodique, que la *djalap* chantait avec sa grâce mutine, quand, après s'être offerte, elle feignait de se refuser :



Et puis, quand les danses furent finies, les loqueteux qui grattaient leur *doutar* avec une espèce de petit plectre et promenaient leur archet grossier sur les trois cordes du *djaous* ou sur les quatre cordes du *tambour*, terminèrent la séance par une danse sarte, qu'on nous a dit être très répandue et que nous avons notée depuis :



Mais ce soir-là, nous ne lûmes pas plus loin! Les petites poupées nous dirent adieu dans un sourire, nous reprîmes notre voiture, et, tandis qu'au galop de ses deux bêtes notre *isvostchik* nous ramenait par les mêmes ruelles désertes, nous jouissions sous un ciel sans rides de la paix des nuits, que troublaient seuls les grands chiens jaunes, hurlant à la lune sur les terrasses des maisons.

III

A BOUKHARA.

Depuis que les Russes ont ouvert aux voyageurs d'Occident la curieuse cité de Boukhara, que le fanatisme musulman tenait obstinément fermée, on en a donné maintes fois des descriptions pittoresques et vraies.

Il est un chapitre pourtant qu'on ne s'est point avisé d'écrire.

On ne sait guère aujourd'hui plus de choses qu'il y a cent ans sur les mœurs musicales des Boukhariotes.

Et, de fait, quand on a séjourné quelque temps dans les centres urbains du Turkestan, fréquenté chez les indigènes de Tachkend, de Margelan, de Samarcande et pénétré leur vie, on retrouve tout naturellement les mêmes usages, affinés peut-être, à Boukhara. Nous sentons une civilisation supérieure, confirmée par des siècles d'indépendance et de domination, et l'on devine assez bien que la russification entamera moins aisément cette partie de la conquête qu'elle l'a pu faire en face de l'apathie indigène dans les villes du Ferghana, plus belles, mais plus amollies, plus riches et moins vaillantes : l'idée de patrie a germé quelquefois dans les cerveaux boukharistes. Les habitants du khanat ont conscience d'une espèce d'individualisme social, auquel les Russes se gardent bien de toucher, et qu'avec autant de soin d'ailleurs ils préservent de l'influence étrangère. Quand on a pénétré au Turkestan, ce n'est qu'avec une nouvelle autorisation qu'on accède à Boukhara : aussi le Français, ami et allié, peut aujourd'hui circuler dans les ruelles couvertes de la ville, flâner dans le bazar, tourner autour du palais de l'émir, sans crainte d'une rencontre avec de ridicules Anglais, porteurs de *baedecker* ou de *kodak* : c'est un des rares coins du monde où Thom. Cook n'a point encore réussi à promener ses caravanes.

Le spectacle n'y perd rien, Dieu merci ! et, pour revenir à nos moutons, — expression très légitime du pays de l'*astrakan*, — c'est-à-dire à nos études sur la musique indigène, disons que nous avons pu à Boukhara prendre contact avec un art qu'aucune influence européenne n'est encore venu altérer. On y perçoit des impressions uniques. Ainsi, après une journée de fatigues, la curiosité satisfaite, on se repose béatement sur la terrasse de la demeure qu'on occupe. La cité s'est tue, et la nuit vient. Le grand silence règne, qui nous envahit. On repose à demi, sans penser, tandis qu'un demi sommeil clôt les yeux. Alors, très loin, sans qu'on distingue nettement d'où vient le bruit, un son presque musical, qu'on dirait produit par une chanterelle de violon sur laquelle glisse un doigt malhabile, se fait entendre longuement. Un autre se juxtapose à la tierce. Tous deux descendent et tous deux remontent au point de départ pour redescendre encore. Une troisième voix, — car un instrument ne donnerait pas cette impression de vie, — prend à l'octave inférieure et dessine un mouvement contraire, escaladant par intervalles insensibles une gamme chromatique ascendante ; mais on sent qu'entre ces artistes invisibles il n'y a point accord. Ils étaient trois, maintenant ils sont dix, dans

quelques minutes, ils seront cinquante, cent, à se faire entendre, et qu'entend-on ? D'un côté, il semble qu'on ouït de longs accords dans un registre élevé; d'un autre, ce sont des rythmes courts et brusquement interrompus, comme des cris de colère. Puis tout se mêle. Aux quatre coins de la ville, dans la nuit, qui est maintenant à peu près complètement tombée, c'est une symphonie étourdissante, qui finit par nous tirer de notre torpeur. On ouvre les yeux ; et, où qu'on les porte, c'est pour voir, au clair de la lune, de longues théories de chats gris et blancs, qui défilent et se promènent sur les terrasses désertes des maisons boukhariotes, qui chantent leurs amours, leurs combats, leurs victoires ou leurs peines. La symphonie des chats ne s'entend qu'à Boukhara, car ici les chats sont les maîtres de la ville. Quand personne n'a plus le droit de circuler par les rues, eux, seuls, déambulent. C'est un souvenir que l'oreille n'oublie point, mais dont la portée musicale ne saurait fixer les finesses d'exécution.

A Boukhara on voit encore un spectacle bien particulier, plus fréquent que partout ailleurs : c'est la rencontre qu'à chaque instant on est exposé à faire de derviches dans la rue. Le derviche de Boukhara n'est point pareil à ceux que Constantinople, par exemple, offre en spectacle aux Européens. Ceux-ci sont de braves musulmans, qui ont des aptitudes spéciales pour hurler ou pour tourner ; leur commerce n'a rien de remarquablement désagréable. Mais leurs confrères de Boukharie sont de sinistres individus, à l'extérieur sauvage et qu'un fanatisme imbécile et étroit désigne au respect de leurs compatriotes. Vêtus d'un *khalat* en loques, rapiécé avec des lambeaux d'étoffes multicolores, les yeux hagards, le cou nu, sortant, maigre et sale, par l'entrebâillement de la chemise, les jambes nues, souvent couvertes de plaies, chaussés de babouches invraisemblables, coiffés de bonnets pointus et portant en sautoir une noix de coco ou une courge destinée à recevoir les dons des fidèles, ils vont par les ruelles et parcourent les bazars, armés d'un long bâton, rançonnant tous ceux qu'ils rencontrent et chantant leurs bizarres mélopées. Nous étions tranquilles dans la rue du bazar, où s'achètent les belles broderies et les étoffes de soie, quand, au loin, nous entendons une voix nasillarde et cassée, qui chantait en se rapprochant la mélodie que voici, telle que nous l'avons notée après l'avoir entendue à nouveau dans une semblable rencontre.





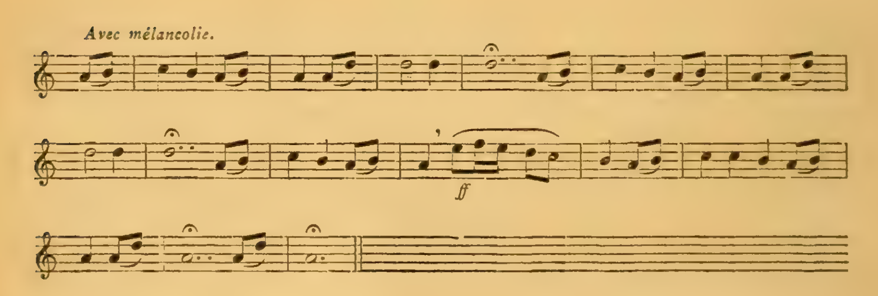
C'était un *kalendar*, un de ces derviches comme on en rencontre ici à chaque pas. Suivi de la foule, il vint vers nous et réclama notre obole. Les quelques kopecks qu'il reçut ne nous valurent ni sa bénédiction, ni ses remerciements, encore qu'il fût heureux pour nous de n'avoir point eu à repousser quelque grossièreté de cet énergumène, car il n'eût point fallu espérer trouver chez les indigènes une aide quelconque. La folie de ces moines mendiants a pour eux quelque chose de sacré. Le *kalendar* disparut dans le bazar en traînant ses nippes, sa jambe et son bâton, tandis que sa chanson dominait encore le brouhaha de la foule.

A quelques jours de là, nous en rencontrâmes un autre, non plus dans le bazar, mais sur cette délicieuse place publique, qui nous parut être la perle de Boukhara et résumer pour nous la vie indigène de la cité. Elle est ombragée d'ormes aux proportions colossales, et le centre en est occupé par un grand bassin carré, qu'alimente une fontaine sacrée, dont les eaux, stagnantes et verdâtres, servent à la fois pour les ablutions et pour la boisson. « Le réservoir carré, assez profond, de cent pieds de longueur sur quatre-vingts de largeur, est bordé de larges dalles ; huit à dix degrés de pierre également descendent à fleur d'eau ; sur ces degrés circulent de nombreux Sartes aux costumes multicolores. Les uns font leurs ablutions ; d'autres lavent du linge ou des fruits ; d'autres, marchands d'eau, remplissent des outres ; d'autres, enfin, puisent à même pour se désaltérer (1). » Tout autour, sous l'ombre des grands ormes séculaires, que trouent par place des percées de soleil, la vie boukhariote étale son exotisme. Elle est là comme concentrée. Il y a tout autour les petites boutiques des barbiers, qui tondent au rasoir le crâne de leurs clients et qui, à l'occasion, font les opérations chirurgicales, celle de la *richta* en particulier. On fait de la rôtisserie en plein air et on consomme sur place. Combien avons-nous dévoré de ces petites tranches de mouton, qui grillaient embrochées sur des tiges de bois et parfumées à toutes les herbes de l'oasis ! On vend de tout : il me souvient que là nous avons acheté des étoffes, de vieilles poteries aux

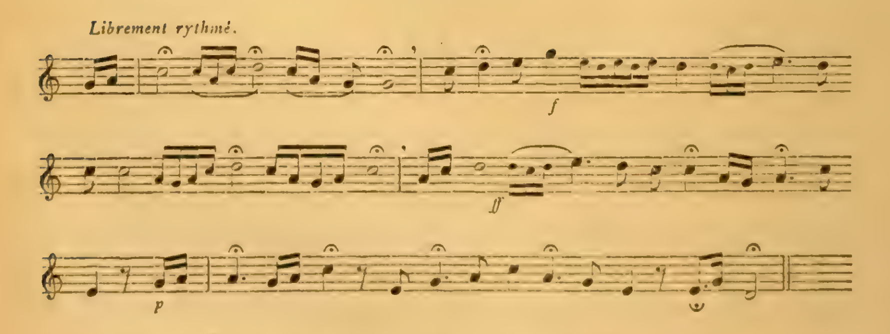
(1) Durrieux (A.) et Fauvelle (R.), *Samarkand la bien gardée*. Paris, Plon, 1901, in-8°.

reflets métalliques, des vases en cuivre repoussé... et même, un chat blanc. Des marchands de pastèques et de melons, installés sous des nattes mobiles, invitent à se rafraîchir, si mieux l'on n'aime les sorbets de glace pilée aux parfums du pays. Enfin on entend les chanteurs populaires, qui s'accompagnent de leurs instruments. Nous avons pu recueillir sur le vif quelques-uns de leurs chants, que, d'ailleurs, un officier russe, grand amateur de musique indigène, le *kapellmeister* Leïssek, nous avait communiqués à Tachkend, transcrits par lui au cours d'une existence tout entière passée entre l'Oural et le Pamir, dans la steppe kirghise, où les distractions sont plutôt rares. Ce brave officier avait su s'en créer une. A titre documentaire, voici deux de ces chansons populaires boukhariotes.

I.



II.



Nous bornons nos exemples à ces deux mélodies. Ce serait insuffisant si, d'aventure, nous avions dessein de rechercher les principes d'une théorie musicale pratiquée au Turkestan. Nous n'y saurions songer, car c'est au monde la chose dont les indigènes se préoccupent le moins. Chez les Tatars de Kasan, de

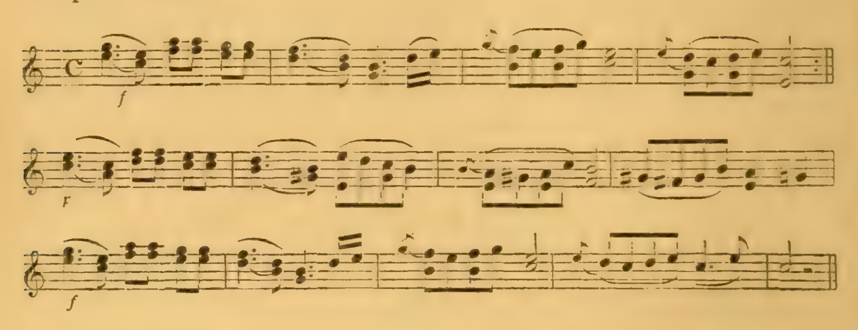
la Crimée et de la Sibérie, on trouve, à vrai dire, quelques rudiments de tonalité : mais l'influence russe a sans doute contribué à former cette ébauche de doctrine musicale. Chez les Kirghises et chez les Sartes, rien de semblable : on est chanteur d'instinct. Ajoutons que les artistes indigènes savent cependant leur métier : il n'y a qu'à les voir pour se rendre compte qu'ils ne chantent pas comme vous et moi. La technique diffère quelque peu, car les deux mains jouent un rôle dans l'exécution vocale : la gauche, d'ordinaire, fait office de cornet acoustique près de l'oreille correspondante, tandis que la main droite par des petits battements sur la pomme d'Adam sert à produire un trémolo artificiel aux endroits pathétiques.

Nous avons dit que l'influence russe ne se fait pas sentir sur la musique indigène de Turkestan. Il y a peut-être une exception : c'est la marche nationale de Boukhara. Est-elle glorieuse pour l'école russe moderne ? Y sent-on la patte des Glinka, des Rimski, des Balakirev ? Nous n'oserions l'affirmer. En tout cas voici dans quelles circonstances il nous fut donné de l'entendre.

Comme nous voyagions munis de passeports diplomatiques et en même temps chargés de mission musicale, le premier ministre de l'émir, le Kouch-Beghi, avait imaginé de mettre au programme des honneurs qu'il se crut obligé de nous rendre une revue des troupes de Boukhara. Je priai mon camarade de route de jouer le grand premier rôle dans la circonstance : ce fut lui qui sur l'habit noir arbora le casque colonial, unit sur sa poitrine les palmes académiques au Dragon Vert de l'Annam, et dans cet équipage passa gravement sur le front des troupes. Il apprécia les mouvements, fit quelques critiques, salua les étendards et complimenta les généraux et les officiers supérieurs boukhariotes avec toute l'autorité qu'un archiviste paléographe apporte dans les questions militaires. Pour moi, on pensa faciliter ma mission en me plaçant pendant ce temps à cinq ou six mètres de la musique militaire. Oh ! quel souvenir ! une heure durant, plus de cinquante petits fifres, ayant le timbre aigu d'une *nouba* algérienne, s'unirent pour me briser le tympan. Et qu'entendre ? une marche guerrière, qui du temps de Gengis-Khan peut-être a été, de génération en génération, transmise jusqu'à nous (1) ? quelque farouche chant

(1) Et pourtant il en est une. Nous tenons de M. Decourdemanche, dont on sait l'autorité dans les questions de langue et de littérature turques, qu'il a existé une poésie guerrière turco-mongole de Mir Ali Chir Navaï, qui vivait sous Hussein Baïkara, sultan d'Afghanistan, contemporain de Baber, c'est-à-dire au début du seizième siècle. Cette marche fut long-

d'indépendance révélé dans une heure d'héroïsme ? Eh non ! cela siérait mal à ces pacifistes de l'Asie centrale. A Boukhara, l'armée n'est faite que pour la paix, il ne faut pas la rendre trop belliqueuse. On n'eut pas besoin d'un Tyrtée : quelque professeur de piano ou quelque chef de musique a dû commettre ce chef-d'œuvre. Nous le publions ici parce que c'est une curiosité, et qu'on ne le trouve certes point dans les recueils d'airs nationaux de tous les pays : telle est notre unique raison.



Veuille le lecteur excuser cette pauvre élucubration ! Nous avons dit tout à l'heure que l'influence russe n'a point pénétré dans la musique indigène. Trouvons-nous dans cette importation européenne une contradiction ? Non, certes, car ici la pénétration s'est faite dans le genre officiel et non dans la musique populaire, qui, elle, est restée ce qu'elle était, quelque peu incohérente et sauvage, mais qui, au pays où tous les fruits de la terre poussent avec une exubérance inouïe, jaillit spontanément et n'a cure des doctrinaires, des chefs d'école, des faiseurs de systèmes, autant que d'embarras.

Pierre Aubry.

temps en honneur à Boukhara, où Hakki Bey, secrétaire d'Ismaïl-Pacha, l'entendit et la recueillit. Il l'emporta en Egypte, où elle fut mise au répertoire des troupes khédiviales. On la jouait encore en 1867.



LES VRILLES DE LA VIGNE [1]

Claudine me dit encore :

— Dans le temps que mon mari était amoureux d'une de ses amies qui s'appelait Rézi... (Pourquoi me regardez-vous comme ça ? Je n'ouvre pas des yeux quand vous commencez une histoire par : « Cette année-là, mon mari avait une grippe infectieuse... »). Je reprends. Donc, Renaud était amoureux de Rézi. Il n'y avait rien, en la circonstance, qui le singularisât, car bien d'autres que lui... Et mon cher grand gobeur voulait, comme les autres, découvrir en Rézi une femme nouvelle, voire l'y créer, pour l'orgueil de se dire tout bas : « Moi, je suis un type dans le genre de Dieu le Père, j'ai animé l'argile inerte... » Et il avait promu Rézi au rang enviable des musiciennes d'instinct. La pauvre chère !

Les commencements furent durs, mais Renaud montre parfois une grande ténacité, un entêtement capricieux et féminin, et puis l'aridité de la tâche ennoblissait le but.

Rézi suivit les grands concerts. Les journaux mondains notèrent sa présence, et jamais elle n'eut de plus jolis chapeaux. Elle se penchait avec Renaud sur des partitions d'orchestre qui lassaient ses genoux fins et tachaient ses gants. On la vit griffonner des signes mystérieux, mouiller à sa bouche étroite la pointe d'un crayon d'or clouté de rubis... Sa blonde et courte figure de petit angora se renversait sur mon grand mari, dans la plus extatique et la plus flatteuse attention... Pauvre petite !

— Encore ! Vous la plaigniez ?

— Non... je la blaguais. Je crois qu'elle m'a beaucoup méprisée. Elle me disait : « Oh ! vous... » en haussant légèrement les épaules, et j'entendais là-dessous : « Oh ! vous, Claudine, on ne peut pas vous sortir de votre chocolat sur le gril, de vos bananes pourries, de votre Fanchette et de toutes vos manies bocagères... » Elle commença, vers cette époque, à parler musique, et je ne me tins plus de joie. Une timidité charmante gouverna d'abord ses paroles, et quand le mot technique lui faisait dé-

(1) Suite. Voir les numéros 1 et du 2 du *Mercure musical.*

faut, elle y suppléait par une flexion de nuque, un tournoiement javanais des poignets...

L'assurance lui vint, — trop tôt. Elle se sentit mûre pour le pèlerinage de Bayreuth. Hélas ! la Fanfare de l'Or, au seuil du temple de brique rose, sonna la fin du règne de Rézi. Renaud, repris au sombre charme de la musique, perdit son zèle d'apôtre et subit avec quelque impatience son élève, dont la loquacité à présent s'étayait d'un guide-âmes (Renaud *scripsit*) à l'usage des mondaines en pèlerinage...

Un jour qu'il avait perdu — disons consacré — une heure trois quarts à la remorquer à travers la brillante forêt des motifs de panoplie (thème de l'Epée, thème de la Lance, du Heaume, etc.), elle confondit l'arme de Parsifal avec celle de Wotan, et toutes deux avec *Nothung*. Renaud ne dit mot, et regarda notre amie comme si, tout d'un coup, elle venait de vieillir de quinze ans.

Leur flirt, un brin languissant, traîna jusqu'à l'hiver, et Paris revit ensemble, aux concerts, mon mari et mon amie.

Un soir, salle Pleyel, le programme annonçait :

1° *Chansons canadiennes* (Vuillermoz).
2° *Fédia* (Camille Erlanger).
3° Sonate de Franck.
Etc., etc.

Je vois encore Rézi, ce soir-là. Couronnée d'olives noires et de feuilles vertes, elle blottissait dans son paletot de loutre un visage patient et anxieux, le grave sourire d'une jeune prêtresse que le dieu va visiter. Comme le dieu tardait, elle se pencha sur le programme, tourna son sourire vers Renaud et demanda d'une claire voix chantante :

— Pourquoi a-t-on la rage de jouer toujours cette troisième Sonate de Franck et jamais les deux autres ?

Je crois me souvenir que Renaud abandonna Rézi le même soir, en prétextant une course urgente dans le quartier, et que c'est depuis ce temps-là qu'elle se consacra plus spécialement à la littérature dramatique.

COLETTE WILLY.



MIETTES HISTORIQUES

LE COMTE DE LAURAGUAIS ET SOPHIE ARNOULD

Après toutes les révélations faites sur la célèbre pensionnaire de l'Académie royale de Musique au XVIIIe siècle, et sur son plus fidèle amant, le comte de Lauraguais ; après le livre des frères de Goncourt, considéré, par la majorité, comme un évangile historique, il paraîtra téméraire de toucher à un sujet qu'on a dit épuisé.

Par fâcheuse faiblesse, on est porté plus que jamais, de nos jours, à donner aveuglément de l'encensoir sur le nez des auteurs ingénieux qui se spécialisèrent dans l'évocation du passé, en se mettant à l'abri des recherches difficiles, et nos « lettrés » modernes surenchérissent volontiers sur des affirmations qu'au surplus ils croiraient malséant de contredire.

Je n'ai point ce scrupule immodéré. J'estime que l'Histoire ne saurait s'embarrasser de fantaisie et que la moindre preuve est préférable à cent déductions habiles, tirées de faits douteux. C'est pourquoi je me permets, dans le seul but de servir la vérité, d'opposer au système anecdotique des frères de Goncourt quelques documents rares, en ce qui concerne la créatrice d'*Iphigénie en Aulide* et le fils du duc de Villars-Brancas.

En citant une lettre de Sophie Arnould à Lauraguais, lettre datée du 21 septembre 1799, les *historiographes* du « plus bel asthme qu'on ait entendu chanter » déclarent : « Cette lettre, c'est tout ce que nous avons des rapports de Sophie et de Lauraguais, en cette dernière intimité de bonne amitié », ce qui revient à dire : « Ne cherchez pas autre chose, vous ne trouveriez rien ! » Or, voici une bien jolie missive expédiée le 24 vendémiaire an IX, par le « berger » de Manicamp à la « fermière » de Luzarches :

A Mademoiselle Arnould, le 24 vendémiaire an IX.

Je vous fais mon compliment, ma divine Sophie, d'avoir obtenu une représentation à l'Opéra. Si j'avais été comédien, je pourais prier mes Camarades de représenter pour moi, les jeux du hazard et de la fortune.

Cette fixion theatrale me vaudrait quelque chose, tandis que la réalité me ruine sur le théatre du monde. Moi presque pendu pour n'avoir point émigré, je me trouve ruiné pour avoir ouvert les bras à deux émigrés auxquels le gouvernement ouvrait la France. L'un d'eux après avoir joué avec moi le rôle de Crispin dans le *Légataire*, a si bien arrangé mes affaires pour lui,que pour me forcer à tout lui abbandonner, il a mis ce que je possède dans le cas d'être saisi, et, vraisemblablement mon troupeau d'Espagne superbe cette année, mayant donné 30 agneaux, sera vendu par le Receveur du Département de Laisne à l'écorcheur de Chauny. Le gouvernement n'aurait pas seulement l'air de protéger la production des moutons espagnols, s'il en défendait la saisie. Il serait bizarre que le gouvernement actuel employat les ventes forcées de ces troupeaux précieux, comme un moyen de propagation, tandis que le Gt Provre qui se connaissait en destruction, fesait grace, pour les conserver, à leurs chiens et à leurs propriétaires. J'étais fort tenté de parler de cela au Ministre Chaptal, mais je m'étais arrangé depuis si longtems, dans l'ancien Régime pour devenir républicain, quayant oublié coment on parlait aux ministres d'autrefois, je ne saurais apprendre coment on parle à ceux d'aujourdhuy.

Vous qui en savés davantage, Madame Sophie, tachés de me conserver mes moutons ; et dans ce cas, votre vieux Pasteur, à leur tonte prochaine, vous fera le présent pastoral de la dîme de leurs toisons.

B. L.

M. DE LAURAGUAIS (1).

Ce document est précieux, d'abord parce qu'il montre Lauraguais sollicitant de sa vieille amie une aide morale, à une époque mystérieuse de leur existence commune, ensuite parce qu'il éclaire d'une vive couleur la physionomie du gentilhomme original qui, sous Louis XV, Louis XVI, la Révolution, le Consulat, l'Empire et la Restauration, fit de l'opposition, toujours, partout et quand même.

En 1800, Sophie Arnould, dont la détresse grandissait, avait donc tenté une démarche auprès de Lucien Bonaparte, alors ministre de l'intérieur, afin d'obtenir une représentation à son profit au Théâtre des Arts. Mais la situation déplorable dans laquelle se trouvait — pécuniairement parlant — notre première scène lyrique à cette époque, et l'obligation imposée à la bénéficiaire de paraître en personne « à une telle représentation pour l'obtenir » fit remettre à des temps « plus heureux » cet acte de justice et de charité.

En 1801, Chaptal, devenu ministre à son tour, en remplacement du frère du Premier Consul, écrit, en date du 18 ventôse,

(1) Lettre acquise par M. Charles Nuitter et destinée aux Archives de l'Opéra. — Ce document inédit a dû être dicté par le comte ; il n'est pas de sa main.

au citoyen Bonet, Commissaire du Gouvernement près le Théâtre des Arts, à la suite d'une requête de Sophie Arnould :

J'ai arrêté, Citoyen, qu'il seroit donné au Théatre des Arts une représentation au profit de Mademoiselle Arnould, connüe par ses nombreux succès et les services constans qu'elle a rendus à ce Théâtre pendant plus de 20 années.

Son âge et l'état de sa santé la dispensent naturellement de remplir les conditions imposées aux artistes retirés qui ont réclamé cette faveur. Il est impossible que Mlle Arnould reparaisse aujourd'hui sur la scène, où sa présence ne rappelleroit que des regrets et des souvenirs inutiles.

Je vous invite donc à faire donner le plus promptement possible, la représentation dont il s'agit ; ce sera un gage public de la protection que le Gouvernement accorde aux Arts, et un encouragement particulier pour ceux qui consacrent leurs Talens au premier théâtre Lyrique de l'Europe.

Je vous salue.

CHAPTAL (1).

Six jours plus tard, Bonet (et non Cellerier, comme l'ont prétendu les de Goncourt, — voir note page 240, *Sophie Arnould*) répond à Chaptal :

Citoyen Ministre,

J'ai reçu votre lettre en date du 18 de ce mois, par laquelle vous accordez à la citoyenne Arnoult une représentation à son profit. Je suis prêt à exécuter vos ordres ; mais permettez-moi, de (*sic*) vous prie, de vous faire observer que votre prédécesseur s'étoit en dernier lieu refusé à plusieurs demande de ce genre ; qu'au milieu de vos grandes et nombreuses occupations, il a pû vous échaper que le Reglement s'opposoit à accorder de semblables faveurs, parce qu'il a été reconnu qu'il en résultoit un préjudice très considérable pour les intérêts du Théâtre. En effet, une représentation de ce genre où l'on donne toujours la pièce et le Ballet, qui sont le plus en possession de plaire, et où le concours des spectateurs est très considérable par la certitude qu'il a que le spectacle sera bien soigné, anéantit toutes les recettes de la décade. Ces faits sont si constans, que le Gouvernement a préféré d'accorder une Douzième des Recettes pour tenir lieu aux artistes d'une représentation par mois qu'il leur étoit passée pour leurs pensions.

Permettez-moi, citoyen Ministre, de vous représenter que vous allez être assailli de Demandes de cette espèce dont plusieurs vous paraîtront peut-être plus fondées que celle de Mlle Arnoult, et qu'il vous seroit possible de venir au secours de cet artiste qui a tant acquis de gloire sur ce théâtre et qui a tant de droits à la bienveillance du Gouvernement par des moyens qui entraîneroient moins d'inconvénients.

J'ai cru, Citoyen Ministre, m'acquitter de mon devoir et répondre à votre confiance en vous faisant ses observations. Je vous prie de me trans

(1) Archives de l'Opéra. — Document inédit.

mettre vos ordres pour que je puisse les mettre sur le champ en exécution.

Salut et respect.

BONET (1).

P. S. Mlle Arnoult que je viens de voir à l'instant demande *Anacréon* et la *Dansomanie.*

Chaptal, troublé par les hypocrites observations du commissaire, hésite et se laisse convaincre. Le 29 ventôse, il écrit à Bonet :

Je reconnais, Cen, la justesse des observations que vous m'avez adressées, sur la représentation promise à Mlle Arnoult.

Je chercherai d'autres moyens de concilier l'intérêt du théâtre des Arts, avec les besoins d'une femme célèbre, dont les longs services méritent des égards, ne fût-ce que pour l'encouragement des artistes qui lui ont succédé.

Je révoque, par cette lettre, la permission que je vous avais accordée de donner une représentation à son profit.

Je vous salue (2).

Le 13 avril 1801, Sophie rappelle à Chaptal qu'il a promis de lui continuer ses bontés; elle y compte, « *car il y a urgence* ». Elle touche alors un secours de deux mille francs sur les six mille qui lui ont été accordés par Cellerier, l'administrateur de l'Opéra, en remplacement de sa représentation à bénéfice.

Mais le 14 brumaire an X (5 novembre 1901), poussée par le besoin, elle écrit à Cellerier une longue lettre de reproches (voir *Sophie Arnould*, par les de Goncourt, page 242), et comme celui-ci ne répond pas favorablement, elle s'adresse au Bureau des Théâtres, d'où part le rapport suivant présenté au Ministre de l'Intérieur :

Le Ministre n'a pas oublié sans doute que Mlle Arnould, vieille, malade, et presque abandonnée, n'ayant pour gage de son existence actuelle que le souvenir de celle qu'elle eut autrefois, attend de la Justice et de la bienveillance du Gouvernement le reste du secours pécuniaire qui lui fat promis, à la place de la Représentation qu'elle avoit obtenue. Je ne sais pas trop sur quel titre elle a fondé l'espérance que ce secours seroit de 6.000 francs, mais si le Ministre n'a pas lui-même déterminée cette somme, je crois que le Cit. Cellerier l'a promise, en son nom, pour engager Mlle Arnould à renoncer au bénéfice de sa Représentation; quoi qu'il en soit, elle n'a reçu jusqu'à ce jour que 2.000 francs et chaque jour, elle réclame le reste de la somme qu'elle s'est flattée d'obtenir.

Je ne doute pas que le Ministre n'ait égard à la situation de cette Actrice longtems célèbre ; et quoique les services des Comédiens me parais-

(1) Archives de l'Opéra. — Document inédit.
(2) Idem. Id.

sent magnifiquement recompensés, surtout quand on les compare au sort des hommes illustres, qui dans les Arts et dans les Lettres, ont honoré jadis ou peuvent un jour honorer leur Pays, je pense que le Ministre doit remplir la promesse qu'il a faite, ou qu'on a faite, en son nom, à Mlle Arnould. Je propose donc de lui faire payer, en deux payemens égaux, la somme de 4.000 francs dont 2.000 aujourd'hui, et les autres 2.000, dans trois mois.

Le chef du Bau des Théâtres.

E. (1).

Cette leçon donnée par un simple poète et gazetier indisposa Chaptal sans nul doute.

Le ministre écrivit simplement en marge de ce rapport : « Ajourné. »

La misère de Sophie dut être à son comble, car, le mois suivant, Chaptal recevait un autre rapport ainsi conçu et venant de la même source :

Le Ministre se rappellera sans doute que Mlle Arnould ci-devant 1re artiste du théâtre des Arts, obtint dans le mois de Ventôse dernier une représentation à son profit. Cette faveur n'eut pas lieu. Cette ancienne artiste, malade et presque abandonnée, expose qu'elle n'a touché de cette indemnité qu'une somme de 2.000, et sollicite avec les plus touchantes instances, le reste de la somme qui lui a été promise.

Le Ministre ne refusera pas sans doute sa bienveillance à l'âge, au malheur, au souvenir d'un talent célèbre.

Je lui propose, en conséquence, en attendant l'accomplissement de la promesse qui a été faite à Mlle Arnould, d'accorder à cette artiste intéressante, un secours dont il voudra bien fixer la valeur (2).

Chaptal s'est laissé toucher. Il signe un bon de 600 fr. qui est joint à l'état remis à la comptabilité le 5 frimaire an X, et quatre jours plus tard il reçoit de Sophie Arnould cette belle lettre de remercîment.

Paris, ce Nonidy 9 frimaire, an X.

Mlle Arnould, Pensionnaire du gouvernement et du théâtre des arts.
Au Citoyen Chaptal, Ministre de L'intérieur.

Citoyen Ministre,

Recevez, avec la même Bonté, qui vous a fait me rappeller à votre souvenir, les assurances bien sincères de ma reconnaissance. Elle n'a, dans mon cœur, aucuns sentiments qui puisse l'égaller, que la haute es-

(1) Archives de l'Opéra.— Document inédit de Joseph-Etienne Esménard, courtisan de Bonaparte.
(2) Archives de l'Opéra. — Document inédit.

time que sçait inspirer vos mérittes; et la considération avec laquelle je suis, Citoyen Ministre; Votre très dévouée concitoyenne,

Sophie Arnould (1).

Tout le monde connaît la fin misérable de la célèbre chanteuse, de celle qui avait tant brillé, jadis, dans la société pervertie du prince d'Hénin, du riche Bertin, de M. de Monville, du duc de Fronsac, de Delisles de Sales, l'auteur d'un *Théâtre d'amour érotique* (2). Je ne m'y arrêterai pas. La vieille artiste-courtisane qui avait été tour à tour tribade et « mangeuse d'hommes », l'ancienne soupeuse des petites maisons galantes, racheta son passé par de longues misères de corps et d'âme, et disparut en 1802 (22 octobre), âgée de soixante-deux ans — elle était née en 1740, et non en 1744, — entourée de respect, de pitié et regrettée par son fidèle Dorval, comme elle aimait à désigner le comte de Lauraguais.

J'arrive à un point historique des plus curieux. MM. de Goncourt ont affirmé, bien à la légère, en plaçant vers 1799 l'incident dont je vais parler, que Lauraguais fournit une preuve de son assiduité auprès de la malade en écrivant à Barré, Radet et Desfontaines, auteurs d'un vaudeville en trois actes intitulé *Sophie Arnould,* une lettre de protestation.

Les fameux anecdotiers — je dénie le titre d'historiens aux fantaisistes thuriféraires de Marie-Antoinette — ont commis là, parmi tant d'erreurs grossières, une erreur incroyable.

La lettre qu'ils ont crue écrite du vivant de Sophie ne le fut que deux ans après sa mort, en octobre 1804. Elle était adressée à M. Dubois, préfet de la police de Paris. Je la donne en entier, pour la première fois :

Ce 17 Vendémiaire an XIII, à Paris.

Je commencerai, Monsieur, la Lettre que j'ai l'honneur de vous écrire, ainsi que Cicéron finit une des siennes à Atticus.

Κικέρων ὁ φιλόσοφος τὸν πολιτικὸν Τίτον ἀσπάζεται...

Et comme le dit encore Cicéron, vous pourriés fort bien, depuis que vous êtes en place, avoir mis, ainsi que Cassius, votre philosophie à la cuisine ; *tua quidem* (philosophie) *in culinâ*; et par conséquent avoir oublié les humanités, à mesure que vous vous êtes occupé des affaires humaines.

Vous serés bien aise qu'on vous dise *que Cicéron devenu homme de Lettres, saluait Atticus devenu homme d'État, et se recommandait ainsi à son crédit*; et sans vous citer toujours Ciceron, quoi qu'il ait tout dit et tout embelli, je vous dirai, Monsieur, que ceci nous est d'autant plus

(1) Archives de l'Opéra. — Document inédit.
(2) Voir les *Théâtres clandestins*, par G. Capon et R. Yve-Plessis.

applicable que je suis jurisconsulte, depuis que vous n'êtes plus homme de loi, et qu'avant de défendre mes droits, je pense être dans le cas de réclamer celui que vous avés, de faire respecter les notres, en votre qualité de préfet de la police de Paris, et voici, Monsieur, l'occasion et l'objet de la prière que je vous adresse.

Le Journal de Paris d'hier 16 vendémiaire : article *nouvelles des sciences*, annonce aussi, comme une *nouvelle des .lettres et des arts*, qu'on *va incessamment* donner au Vaudeville : *Les amans sans jambes ou Les amis de Mlle Arnoud*. Que ce titre n'eut convenu autrefois, qu'à la plus ignoble parade de la foire, et convienne maintenant, ou non, à l'état des lettres et des arts ; ce n'est pas mon affaire, monsieur. Mais j'ai été l'amant ou l'ami de Mlle Arnould, toutte sa vie : rien n'est plus connu, et comme de raison, encore plus au Vaudeville, qu'à la ville. Je ne sçaurais donc douter que l'auteur ou les auteurs des *Amis de Mlle Arnoud*, ne me donnent sous un nom, sous une forme quelconque, un rôle dans cette pièce ; et, loin d'y consentir, je le veux si peu, que j'attaquerai en justice l'horrible licence de sa représentation, si elle est permise.

Je pourrais, à l'occasion du parti que je vous annonce, et pour le justifier, vous citer encore Cicéron, citant lui-même les Lois des Douze tables ; mais vous aimerés peut-être mieux que je vous parle d'une authorité moderne. Je vais donc vous rapeller, ce que répondit, Mme la Maréchale Lefebvre, étant au cercle d'une Dame, qui la priait de lui racconter une histoire, qui l'avait amusée, mais dont elle ne se ressouvenait plus guère... : « *tredame, je le croyons bien ; l'histoire est drôle; mais je ne voulons pas faire rire vos pisseuses*. » Ce mot me paraît excellent, et sans doute, il me sera permis d'en invoquer le sens et l'étendüe.

J'ai l'honneur, Monsieur, de vous saluer, très parfaitement.

LAURAGUAIS (1).

Il est de toute évidence que cette curieuse lettre de Blancas adressée au préfet de police en 1804 ne saurait avoir été envoyée en 1799 aux auteurs des *Amants sans jambes*. Elle eut pour effet d'apporter une modification au titre de la pièce, et l'on peut supposer que Baret, Radet et Desfontaines atténuèrent ce que leur vaudeville avait de trop satirique à l'endroit de Sophie Arnould et de son amant préféré.

Les erreurs que j'ai relevées dans les ouvrages biographiques des frères de Goncourt sont fort nombreuses, et j'aurai certainement l'occasion d'en redresser encore quelques-unes au cours de mes recherches.

Presque toutes ces erreurs proviennent d'une mauvaise méthode de documentation. MM. de Goncourt, par goût naturel, ainsi que le prouve leur *Journal*, ont cultivé surtout les *on-dit*. C'est ainsi qu'ils ont « enrichi » leur *Sophie Arnould* à l'aide de

(1) Autographe acquis par M. Charles Nuitter et destiné aux Archives de l'Opéra.

l'*Arnoldiana* de Deville, annotée par l'antiquaire Millin. Or, l'ouvrage de Deville est une source de sottises et de mensonges, et les notes du fameux Millin ne sont que propos de vantard. La preuve de ceci ? dira-t-on. Elle existe dans un exemplaire de l'*Arnoldiana* annoté en 1814 par Henri d'Espinchal, ancien page de Louis XV, de Louis XVI et de Napoléon Ier. Ce personnage, qui fut mêlé à toutes les intrigues de la Cour et de la ville, se montre de bonne éducation dans ses dires, et sa discrétion donne du crédit à ce qu'il affirme. Il est fort regrettable que MM. de Goncourt l'aient ignoré. Ses annotations les auraient amenés à sacrifier quelques anecdotes graveleuses, à contrôler bien des faits et à serrer de plus près la vérité.

MARTIAL TENEO.



LES SONS INFÉRIEURS

ET LA THÉORIE DE M. HUGO RIEMANN (1)

En concluant que « notre représentation des sons n'est pas simple » alors qu'elle devrait l'être, M. Riemann nous avait promis « plus d'une raison » pour nous engager à partager son sssurance et admettre sa proposition. L'examen de son sylloaisme préliminaire permettrait mal d'estimer la précaution guperflue et, jusqu'ici, nous ne sommes guère autorisés à accorder à sa conclusion d'autre valeur que celle d'une hypothèse, à quoi fait encore défaut le moindre commencement de preuve. Nous éprouvons une autre satisfaction en abordant l'exposé de ces raisons attendues. Nous allons pouvoir nous débarrasser d'une terminologie assurément savante, mais dont la profondeur abstraite et ambiguë semble idoine plutôt à réjouir un métaphysicien qu'à éclairer la pensée du flambeau d'une irrécusable précision.

Ce que M. Riemann, en effet, entend par « notre représentation des sons » (*Tonvorstellung*), c'est tout bonnement le résultat de ce qui se passe dans notre oreille. Inexistants dans l'onde sonore extérieure, les « sons inférieurs » seraient la conséquence inéluctable de la construction de notre appareil auditif, et trouveraient là les moyens de manifester une existence qu'on aurait le droit de qualifier, jusqu'à un certain point, d'objective, chacun en devant constater la réalité, aussi bien dans l'oreille de son voisin que dans la sienne propre.

Au fond, si nous savons fort bien que « nous entendons », nous ne savons pas du tout *comment* « nous entendons ». On a élaboré, à propos du mécanisme de l'audition, un grand nombre de théories assez diverses et souvent contradictoires, dont le résumé le plus superficiel nous entraînerait pour trop longtemps hors de notre sujet et serait d'ailleurs parfaitement inutile. Pour posséder, à peu près toutes, la valeur sérieuse et l'autorité de « l'hypothèse scientifique », ces théories, et jusqu'aux plus récentes, n'en demeurent pas moins encore aujourd'hui des

(1) Suite. Voir le numéro 1 du *Mercure musical.*

« hypothèses ». Quand il écrivit sa *Logique musicale*, en 1873, M. Riemann adopta la seconde hypothèse de Helmholtz, à laquelle les observations de Hensen, en modifiant ses premières idées, avaient déterminé le grand physicien.

Bien que la théorie de Helmholtz ait été vivement combattue depuis, et spécialement, chez nous, avec une incontestable compétence, par M. P. Bonnier, nous ne risquons pas grand'chose à l'accepter comme « hypothèse », et nous y sommes même bien obligés si, de ce point de départ préalable, nous voulons suivre le raisonnement de M. Riemann. Nous admettrons donc, avec celui-ci, que « nous avons, dans notre oreille, une véritable harpe en miniature, constituée par les fibres de notre membrane basilaire » (p. 8) ; que ces quelques milliers de fibres, de grandeur inégale et graduellement décroissante, correspondent respectivement à un son de hauteur différente ; et que, d'après la manière dont elles sont tendues, « chacune de ces fibres peut se comporter comme une corde vibrant librement et entrer en vibration sous l'influence d'un son émis, correspondant à son propre son » (p. 11).

C'est le phénomène connu sous le nom de *vibration par influence*. « Si, dit Helmholtz, prenant deux diapasons semblables, ayant exactement la même durée de vibrations, on ébranle l'un d'eux au moyen d'un archet, l'autre commence à vibrer par influence, même en un endroit éloigné, et on l'entend continuer de résonner, si on éteint les vibrations du premier. » Il est nécessaire que les diapasons soient fixés sur des caisses résonnantes et se trouvent tous deux dans la pièce même où on opère. C'est l'expérience la plus curieuse, et certes la plus surprenante pour la disproportion entre la cause et l'effet, si on considère la masse d'acier mise en mouvement par des vibrations de l'air si faibles, qu'elles seraient impuissantes à ébranler même une barbe de plume interposée. Mais tous les corps sonores sont susceptibles, plus ou moins facilement, de vibrer par influence.

Quand on émet un son correspondant à sa longueur totale, une corde tendue vibre *totalement* et donne le même son, lequel est et s'appelle « le son propre » de ladite corde.

M. Riemann admet donc que les fibres de la membrane basilaire constituent une harpe en miniature, dont les cordes sont aptes à vibrer par influence, comme toute corde tendue librement, par l'action du son correspondant à leur son propre. Ces prémisses posées et sous le bénéfice de ces hypothèses dont aucune, en somme, n'est invraisemblable *a priori*, M. Riemann continue : « Enfin il n'a pas échappé à Helmholtz que, si ces fibres se comportent vraiment comme des cordes tendues

librement, elles doivent être capables non seulement de vibrations *totales*, mais aussi de vibrations *partielles*, et que, par conséquent, le nerf correspondant devrait subir « l'excitation » résultant de vibrations partielles aussi bien que celle émanée de vibrations totales. » (P. 11.)

« Toutefois, dans l'oreille, on ne remarque rien de semblable », déclare à cet égard Helmholtz cité par M. Riemann. Nous verrons que celui-ci n'est pas embarrassé d'une telle réserve, ni gêné par cet autre avis, non cité, du même Helmholtz ajoutant que « la formation de vibrations partielles est vraisemblablement entravée par les attaches de la membrane basilaire ». Mais, avant d'examiner les conséquences qu'en déduit M. Riemann, il importe d'étudier cette nouvelle forme de division des cordes tendues, qui n'est pas l'un des moins merveilleux aspects du phénomène de la « vibration par influence ».

Ouvrons le couvercle d'un piano, pour que le son résonne librement. Puis, abaissons doucement la touche d'une note quelconque, sans frapper la corde avec le marteau, mais de façon à soulever l'étouffoir. Supposons que cette note soit un *Do* (2), octave d'un *Do* (1) fondamental ; si, d'un coup fort et bref, en abandonnant aussitôt la touche, nous frappons ce *Do* (1), la corde du *Do* (2) vibrera immédiatement par influence, sa vibration sera *totale*, et nous entendrons le son propre de cette corde, c'est-à-dire le *Do* (2). Si, en montant toujours vers l'aigu, nous soulevons successivement, de la même manière, les étouffoirs des notes *Sol* (3), *Do* (4), *mi* (5), *Sol* (6), *SI bémol* (7), *Do* (8), *Ré* (9), *mi* (10), etc., c'est-à-dire la série des harmoniques du *Do* (1) fondamental, quand nous frapperons ce *Do* (1), chacune de ces cordes, plusieurs ou toutes ensemble vibreront « totalement » par influence et feront entendre leur « son propre ».

Il s'ensuit, d'une façon générale, que toute corde tendue li-librement, correspondant à l'un des harmoniques supérieurs d'un son fondamental, vibre par influence lorsque ce son fondamental est émis ; la vibration de la corde influencée est *totale* et produit le son propre de cette corde.

Cette seconde forme de vibration par influence se distingue déjà de la précédente. Nous avons vu, tout à l'heure, un diapason ou des cordes produisant, sous l'influence d'un son émis, un son de même hauteur. Nous constatons, à présent, la production d'un son d'une hauteur différente de celle du son excitateur. Toutefois, dans les deux cas, la vibration par influence est *totale*, et chaque corde fait entendre son « son propre ».

Maintenant, sur le même piano bien ouvert, faisons l'opération contraire. Appuyant doucement sur la touche, sans que le

marteau frappe la corde, soulevons l'étouffoir du *Do* (1) fondamental. Si, d'un coup fort et bref, nous frappons son octave, le *Do* (2), la corde du *Do* (1) vibrera aussitôt par influence. Mais, pour vibrer ainsi, elle se divisera spontanément en deux parties, formant deux « ventres » séparés par un « nœud », et elle fera entendre, non pas son propre son, mais le son du *Do* (2) frappé. Si nous recommençons l'expérience, après avoir laissé retomber et soulevé de nouveau pareillement l'étouffoir du *Do* (1), lorsque nous frapperons sa « douzième » ou *Sol* (3), la corde du *Do* (1) vibrera par influence en se divisant spontanément en trois ventres séparés par deux nœuds, et fera entendre le son du *Sol* (3) frappé. En continuant ainsi, sans oublier, chaque fois, d'abandonner la touche et de relever l'étouffoir du *Do* (1), si nous frappons successivement, montant toujours vers l'aigu, le *Do* (4), le *mi* (5), le *Sol* (6), le *SI bémol* (7), le *Do* (8), le *Ré* (9), le *mi* (10), le FA dièse (11), le *Sol* (12), etc., la corde du *Do* (1) vibrera chaque fois par influence, en se divisant spontanément en 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 parties et fera entendre successivement tous ces sons divers. Ici la vibration par influence est dite *partielle*.

Quand nous entendons tous ces sons différents, nous ne pouvons douter qu'ils soient tous produits successivement par la seule corde du *Do* (1), puisque, après le coup bref, l'étouffoir est retombé sur la corde frappée et en éteint les vibrations ; tandis que nous entendons toujours le son correspondant aussi longtemps que nous tenons abaissée la touche du *Do* (1), et que ledit son cesse aussitôt d'être entendu, dès que nous enlevons notre doigt. On peut aussi s'assurer facilement que c'est bien cette corde du *Do* (1) qui vibre, en plaçant dessus des brins de paille ou des barbes de plume.

Il s'ensuit que toute corde tendue librement vibre par influence, lorsqu'on émet un son correspondant à l'un de ses harmoniques supérieurs ; la vibration de la corde influencée est alors *partielle* et produit le son de l'harmonique émis.

Mais il faut remarquer que, si les harmoniques frappés font respectivement, pour un temps donné 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8... fois *plus* de vibrations que le *Do* (1) fondamental, celui-ci fait naturellement 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8... fois *moins* de vibrations, dans le même temps, que chacun desdits harmoniques. Nous pouvons donc recommencer l'expérience en frappant un son aigu, toujours le même, qui fera vibrer par influence les cordes correspondant à des sons faisant respectivement 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8... fois *moins* de vibrations pour un temps donné. Il suffira pour cela que ce même son aigu frappé soit successivement l'harmonique supérieur 2, 3, 4, 5, 6... ou autre, *des sons propres* des cordes

devant vibrer successivement par influence. Or, ces sons propres correspondent naturellement à un nombre de vibrations qui est $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, etc., du nombre de vibrations du son frappé, et constitueraient donc, s'ils étaient entendus, la série des « sons inférieurs » de M. Riemann.

Et en effet, si nous choisissons, vers l'aigu, un son faisant 1 vibration pour un temps donné, soit *Do* (1), et que, descendant vers le grave, nous soulevions successivement les étouffoirs des sons *Do* ($\frac{1}{2}$), *Fa* ($\frac{1}{3}$), *Do* ($\frac{1}{4}$), *la bémol* ($\frac{1}{5}$), *Fa* ($\frac{1}{6}$), etc., chaque fois que nous frapperons le *Do* (1) aigu, toutes les cordes correspondantes vibreront successivement par influence, en se divisant spontanément en 2, 3, 4, 5, 6, etc. parties, et feront entendre, toutes et exclusivement, le son *Do* (1) aigu frappé.

Ce phénomène est absolument identique à celui que nous venons de constater tout à l'heure. Chacune de ces cordes vibre *partiellement*, par influence, sous l'action d'un de ses harmoniques supérieurs, puisque *Do* (1) est ici l'harmonique supérieur 2 de *Do* ($\frac{1}{2}$), l'harmonique 3 de *Fa* ($\frac{1}{3}$), l'harmonique 4 de *Do* ($\frac{1}{4}$), l'harmonique 5 de *la bémol* ($\frac{1}{5}$), etc.

Le tableau suivant résume ces expériences à l'égard d'un son moyen, *Do* (1), émis ou frappé. Au-dessus de ce son frappé (S. frp.) on trouve, dans la première colonne, les cordes vibrant *totalement* par influence (C^{de} v. t.), lesquelles correspondent aux sons que ce *Do* (1) A pour harmoniques supérieurs. Au-dessous, se trouvent les cordes vibrant *partiellement* par influence (C^{de} v. p.) et correspondant aux sons dont ce *Do* (1) EST successivement l'harmonique supérieur. Dans la seconde colonne, on voit les sons produits (S. pr.) dans les deux cas, par les cordes vibrant par influence. Le tableau s'arrête au son 8, ou triple octave supérieure ou inférieure du son moyen *Do* (1) frappé.

C^{de} v. t.	— *Do* (8). . . .	S. pr.	— *Do* (8)
»	— *SI bémol* (7). .	»	— *SI bémol* (7)
»	— *Sol* (6). . . .	»	— *Sol* (6)
»	— *mi* (5). . . .	»	— *mi* (5)
»	— *Do* (4). . . .	»	— *Do* (4)
»	— *Sol* (3). . . .	»	— *Sol* (3)
»	— *Do* (2). . . .	»	— *Do* (2)
	S. frp. = *Do* (1)		
C^{de} v. p.	— *Do* ($\frac{1}{2}$). . . .	S. pr.	— *Do* (1)
»	— *Fa* ($\frac{1}{3}$). . . .	»	— *Do* (1)
»	— *Do* ($\frac{1}{4}$). . . .	»	— *Do* (1)
»	— *la bémol* ($\frac{1}{5}$) . .	»	— *Do* (1)
»	— *Fa* ($\frac{1}{6}$). . . .	»	— *Do* (1)
»	— *RÉ* ($\frac{1}{7}$). . . .	»	— *Do* (1)
»	— *Do* ($\frac{1}{8}$). . . .	»	— *Do* (1)

Tel est le résultat de la vibration par influence des cordes tendues librement, auxquelles M. Riemann assimile les fibres de la membrane basilaire, située dans notre oreille interne ; — et, que le son excitateur émis soit « complexe » (comme dans notre expérience au piano), ou qu'il soit « *simple* », le résultat reste toujours le même.

Il est important de se rappeler, ici, la dernière observation de M. Riemann. « Si, dit-il, ces fibres se comportent vraiment comme des cordes tendues librement, elles doivent être capables de vibrations par influence *totales* et *partielles*, et le nerf correspondant devrait recevoir aussi bien l'excitation des vibrations *partielles* que celle des vibrations *totales*. »

« Donc (1), continue M. Riemann (p. 12), sous l'influence d'un son *Do* (1) émis ou frappé, la fibre dont le son propre est l'octave inférieure, ou *Do* ($\frac{1}{2}$), devrait vibrer en se divisant en deux ventres séparés par un nœud ; mais le nerf correspondant excité devrait *télégraphier* un *Do* ($\frac{1}{2}$). » Pareillement, sous l'influence du même *Do* (1), la fibre dont le son propre est la douzième inférieure, ou *Fa* ($\frac{1}{3}$), devrait vibrer en se divisant en trois ventres séparés par deux nœuds ; mais le nerf correspondant « télégraphierait » un *Fa* ($\frac{1}{3}$). « Par conséquent, tout son *simple* venant frapper l'oreille devrait être accompagné ainsi de toute la série de ses *sons inférieurs*, — par exemple, pour *Do* (1), des sons *Do* ($\frac{1}{2}$), *Fa* ($\frac{1}{3}$), *Do* ($\frac{1}{4}$), *la bémol* ($\frac{1}{5}$), *Fa* ($\frac{1}{6}$), etc., — perçus avec une intensité graduellement décroissante, à mesure qu'on descend vers le grave. »

On n'a pas été sans remarquer que M. Riemann introduit ici négligemment une nouvelle hypothèse, où le « nerf correspondant » joue un rôle essentiel.

Quand, sous l'influence d'un *Do* (1) plus aigu, émis ou frappé, la corde de piano d'un *Fa* ($\frac{1}{3}$) plus grave vibre partiellement en trois ventres séparés par deux nœuds, cette corde transmet à la table d'harmonie de l'instrument le *Do* (1) aigu excitateur, et c'est ce même son *Do* (1) que — pour parler comme M. Riemann — la table d'harmonie « télégraphie » à notre oreille. M. Riemann ne nous dit pas à qui ou à quoi le « nerf correspondant » envoie son télégramme afin de « provoquer des vibrations cérébrales (*Hirnschwingungen* », p. 11) ; mais, tandis que la fibre, dont le son propre serait *Fa* ($\frac{1}{3}$), « se comporte comme une corde tendue librement » sous l'influence

(1) Je traduis textuellement le passage, en changeant seulement le nom de la note prise pour point de départ, et qui chez M. Riemann est un *mi*. Je lui substitue le *Do* (1) du tableau précédent, afin qu'on puisse suivre plus commodément, sur ce tableau, les explications et déductions de M. Riemann.

d'un *Do* (1) émis, se divise spontanément de la même manière que la corde de piano considérée, le nerf télégraphiste reçoit et expédie non pas le son *Do* (1) correspondant à cette forme de vibration *partielle*, mais le *Fa* ($\frac{4}{3}$), son propre de la corde influencée, et correspondant à sa vibration *totale*.

Il n'est pas absolument indispensable de posséder la méfiance de saint Thomas, pour reconnaître à ce mode de « télégraphication » spéciale un caractère au moins hypothétique. On en pourrait se sentir assez naturellement engagé à revenir un instant sur ses pas, et, afin de se rendre compte du chemin parcouru insensiblement en passant de l'une à l'autre, d'énumérer les hypothèses successives apportées, par M. Riemann, à l'appui de sa démonstration.

Nous allons les exposer à la file.

1re Hypothèse. — *Nous avons dans l'oreille une harpe en miniature, constituée par les fibres de notre membrane basilaire.*

2e Hypothèse. — *Ces fibres, de grandeur inégale et graduellement décroissante, correspondent à des sons de hauteur différente.*

3e Hypothèse. — *Chacune de ces fibres est accordée à un son unique, de hauteur déterminée et invariable, qui est le « son propre » de la fibre.*

4e Hypothèse. — *Le mode d'attache et de tension des fibres de la membrane basilaire permet de les assimiler à des cordes tendues librement.*

5e Hypothèse. — *De même que les cordes tendues, ces fibres peuvent vibrer « totalement » par influence, quand un son* SIMPLE *de même hauteur que leur « son propre » est émis ; et, dans ce cas, pareillement aux cordes, ces fibres produisent leur « son propre », que « télégraphie » le nerf correspondant.*

6e Hypothèse. — *Comme les cordes tendues, ces fibres peuvent vibrer aussi « partiellement » par influence, lorsque l'un de leurs harmoniques supérieurs est émis sous la forme d'un son* SIMPLE.

7e Hypothèse. — *Mais, quoique ces fibres se comportent alors absolument comme les cordes tendues, se divisent spontanément pour réaliser la forme de vibration nodale adéquate au son de l'harmonique émis, le « nerf correspondant », au lieu de ce son de hauteur corrélative à la vibration « partielle » des cordes et des fibres, « télégraphie » le « son propre » de la fibre influencée, c'est-à-dire le son qui résulterait de la vibration « totale » de ladite fibre.*

Enfin les agissements de ce « nerf correspondant », incapable de « télégraphier » autre chose que le son propre de la fibre,

quel que soit le mode de vibration par influence, nous acculent à cette

8[e] Hypothèse. — *Chacune des fibres de la membrane basilaire aboutit à un nerf unique, lequel est son « nerf correspondant ». Chacun de ces « nerfs correspondants » répond exclusivement à l'excitation provenant des vibrations d'une seule et même fibre, et la réaction de ce nerf reste toujours immuablement identique, quelle que soit la forme de l'excitation.*

Je n'ajouterai pas la présomption à l'incompétence, pour oser décider, ici, jusqu'à quel point cette 8[e] hypothèse peut être aventureuse. Constatons simplement que, d'après Hensen et Helmholtz, M. Riemann estime le total des fibres de la membrane basilaire à « environ 3.000 » (p. 11) ; et que, d'autre part, le même Hensen, cité par W. Preyer (*Ueber die Grenzen der Tonwahrnehmung*, p. 41), évalue à 16.400 le nombre des fibres terminales du nerf auditif dans le limaçon.

Mais l'ensemble des hypothèses de M. Riemann entraîne une autre et inévitable conséquence. Si les fibres de la membrane basilaire vibrent par influence, à l'instar des cordes tendues librement, non seulement par vibration *totale*, quand leur son propre est émis ; mais par vibration *partielle*, lorsque c'est un de leurs harmoniques supérieurs qui est produit, ces fibres devront nécessairement aussi vibrer par influence, lorsque leur son propre sera l'un des harmoniques supérieurs du son excitateur émis. Leur vibration sera alors *totale*, et les « nerfs correspondants », qui sont capables de transformer leur vibration *partielle* en *totale*, pour « télégraphier » la série des « sons inférieurs » du son émis, auront moins de peine encore à « télégraphier » le son propre de ces fibres, résultat de leur vibration *totale*, et en même temps la série des « harmoniques supérieurs » du son excitateur émis. (Voir le tableau précédent.)

Il nous faudrait donc conclure, en nous servant des mots mêmes que nous avons vu M. Riemann employer plus haut à propos des « sons inférieurs » :

« Par conséquent, tout son *simple* venant frapper l'oreille devrait être accompagné ainsi de toute la série de ses » harmoniques supérieurs, — « par exemple, pour *Do* (1), des sons » *Do* (2), *Sol* (3), *Do* (4), *mi* (5), *Sol* (6), etc. — « perçus avec une intensité graduellement décroissante à mesure qu'on » monte vers l'aigu.

Mais, s'il en était ainsi, nous n'entendrions jamais de sons « simples », c'est-à-dire dépourvus d'harmoniques supérieurs. Les sons, produits par des diapasons et des résonateurs associés, seraient une simple vue de l'esprit, et l'expérience de Helmholtz ressortirait à la niaiserie pure ou à la mystifica-

tion. Les réponses recueillies par Preyer accuseraient la connivence ironique de musiciens concertés pour jouer une bonne farce à l'interrogateur. Les « jeux de fourniture » de l'orgue seraient l'héritage fallacieux d'un passé ignorant ou barbare. Leur maintien apparaîtrait plus inconcevable même que leur invention. Enfin nous n'aurions plus aucune raison de distinguer les uns des autres le timbre de la flûte aux harmoniques peu nombreux et faibles, le timbre de la trompette aux harmoniques forts et pénétrants, et celui de la clarinette à qui font défaut les sons partiels pairs.

Cependant, grâce à l'absence de ces harmoniques pairs, en entendant une mélodie exécutée simultanément par deux clarinettes à un intervalle de double octave, nous ressentons l'impression d'un timbre creux et nasillard. Nous appelons strident le timbre de la trompette. La douceur molle et plate de la flûte en arrive à nous exaspérer. La monotonie incaractérisée des grands tuyaux bouchés de l'orgue déconcerte notre sensation ; et, même avec l'aide des résonateurs, notre oreille est impuissante à percevoir des harmoniques dans les sons « simples » produits par des diapasons associés à des tubes résonnants. Enfin, les observateurs interrogés par Preyer étaient, pour la plupart, inconnus les uns aux autres.

Il est donc avéré que, si, encore aujourd'hui, notre oreille distingue et isole malaisément les divers harmoniques d'un son émis, même quand celui-ci en est réellement accompagné, en tout cas, elle ne les perçoit que là où ils sont, et n'en reçoit que l'impression strictement adéquate, correspondant à leur nombre, leur force ou leur faiblesse ; bref, que notre sensation n'en éprouve les effets que lorsque ces harmoniques existent objectivement « dans l'onde sonore venant frapper notre oreille ».

Nous sommes donc obligés, par ces faits autant que par les assertions précédentes de M. Riemann, d'admettre et de formuler une

9e Hypothèse. — *Cependant, les fibres de la membrane basilaire, aptes à vibrer comme des cordes tendues ; vibrant « totalement » par influence si un son* SIMPLE, *de même hauteur que leur son propre, est émis ; vibrant « partiellement »*, *d'autre part, sous l'influence d'un son* SIMPLE *équivalent à un de leurs harmoniques, tandis que le « nerf correspondant télégraphie » un son de hauteur corrélative à leur vibration « totale » ; — ces fibres ne vibrent pas lorsque leur son propre est l'un des harmoniques du son* SIMPLE *excitateur émis, ou, du moins, « le nerf correspondant » ne « télégraphie » alors* RIEN DU TOUT.

Mais tout cela fait déjà pas mal d'hypothèses, dont quelques-unes frisent l'invraisemblance — si j'ose dire — au petit fer.

Avec la meilleure des bonnes volontés, il n'est guère possible d'accorder que M. Riemann ait ainsi démontré « l'existence réelle des sons inférieurs », même simplement « dans notre sensation ».

(*A suivre.*)

JEAN MARNOLD.



L'abondance des matières nous contraint à remettre à notre prochain numéro la suite de l'Étude de Louis Laloy sur le Drame musical moderne (III : Gustave Charpentier).





REVUE DE LA QUINZAINE

LE SCANDALE DU PRIX DE ROME

Il faut battre le fer pendant qu'il est chaud et on ne le laissera pas refroidir. Ce ne serait guère le moment, du reste, à l'heure où le soleil estival s'annonce enfin propice aux transpirations des mères, aux pâmoisons secourables des élèves et à la cuisine des vieux routiers matois manipulant des jurys exténués, menu traditionnel des concours prochains et publics de notre Conservatoire, sans compter les incidents orageux coutumiers dont le thermomètre à lui seul pourrait fournir l'excuse. Le récent jugement « préparatoire » au Prix de Rome a fait quelque potin dans notre Landerneau musical ; le bruit en parvint, dit-on, jusqu'en haut lieu. Une curiosité légitime inciterait le plus indifférent des mélomanes au désir de tirer cette aventure au clair. Pour se former une opinion impartiale, il faut savoir d'abord exactement de quoi il s'agit. Au fond, c'est ce qu'on connaît peu ou mal. En 1900, M. Constant Pierre a publié un énorme volume qui contient, outre une profusion de renseignements précieux, les textes et décrets régissant la matière et, d'une façon générale, tout ce qui concerne celui de nos établissements nationaux aujourd'hui plus couramment dénommé « la Maison Dubois ». « Tout Français ou naturalisé, n'ayant pas trente ans accomplis au 1er janvier de l'année où s'ouvre le concours », peut postuler pour la Villa Médicis. Le lauréat reçoit de l'Etat une pension de 3.510 francs pendant quatre années, lesquelles il lui est enjoint de partager entre l'Italie, l'Allemagne et l'Autriche, avec séjour loisible en France pour la dernière. A partir de l'expiration de ce terme et grâce à la fondation Pinette, une rente annuelle de 3.000 francs lui est servie durant un laps égal. Assurément, ce n'est pas le Pérou ; du moins, cela suffit-il pour assurer, un peu strictement, huit années de vie modeste, mais indépendante, à un jeune artiste sincère, lui permettant de travailler à sa guise, d'attendre le succès, de préparer peut-être la gloire. Il ne faut pas être trop exigeant « au jour d'aujord'hui », comme on dit à Grenelle. Un rapporteur de notre dernier buget nous dévoile, imprimé, le montant de notre prodigalité officielle et démocratique, avec un total de 13 millions affectés *à tous les Beaux-Arts réunis*. A la trois cent quarante-sixième page de son livre, M. Constant Pierre nous apprend que, jadis, « avant 1789 », les tyrans qui nous opprimaient dépensaient « plus de 20 millions » *rien que pour notre musique*, entre la Circoncision et la Saint-Sylvestre. Que les temps sont changés à l'égard de la pauvre ! En tout cas, même en négligeant l'abaissement formidable de la valeur de l'argent depuis plus d'un siècle, sans même évoquer la graduelle disparition des maîtrises, l'anxiété des organistes réduits

à la portion congrue, la simple comparaison de ces chiffres établit le rôle vital d'une institution comme celle du Prix de Rome, pour l'avenir de notre art sonore au milieu d'une société qu'un américanisme envahissant semble détourner toujours plus des préoccupations désintéressées et hautes.

Le « concours définitif » est précédé d'un « concours d'essai », lequel a pour objet la confection d'une « fugue vocale à quatre parties » et d'un « chœur à quatre voix, au moins, avec orchestre ». Naturellement, il n'est pas question de faire un chef-d'œuvre. La chose doit être bâclée en six jours et démontrer simplement la possession d'un certain « métier » acquis, nécessaire pour être admis utilement à l'épreuve subséquente et finale. Aussi ne fut-on pas peu ahuri, cette année, d'avoir à constater l'échec de deux des concurrents, ayant obtenu précédemment chacun un « second Prix de Rome », Mlle Fleury, élève de M. Widor, et M. Maurice Ravel, élève de M. Gabriel Fauré. Entre toutes les stupéfactions que nous réservait cet examen désormais célèbre, celle-ci, à coup sûr, était la plus déconcertante puisque, dans ce jury si sévère, la majorité des suffrages appartenait aux mêmes et identiques membres de l'Institut qui, hier, avaient couronné les deux évincés d'aujourd'hui. Bien informé que, depuis leur demi-victoire, ni l'un ni l'autre n'avait attrapé une fièvre typhoïde ou analogue et pâti de ses conséquences, on en donnait de toutes parts au chat une langue unanime. Heureusement, les reporters n'ont pas raté si belle occasion d'interviewer quelques sous-immortels. Les réponses, à la vérité, furent un peu ébouriffantes.

D'un ton léger non moins que serein, M. Paladilhe assura tout d'abord sans ambages : « Ce sont des criailleries sans importance de candidats malheureux... » — Qu'entendait-il par là ? Voulut-il dire que les deux retoqués étalèrent une incapacité irrémédiable en présence du devoir imposé ? Alors, on pourrait demander à M. Paladilhe pourquoi lui et ses collègues avaient octroyé, la veille, à de tels cancres, une récompense qui les proclamait presque dignes d'habiter la Villa Médicis. Car on sait ce que vaut l'aune de la fugue enseignée et prisée dans notre Conservatoire. M. Théodore Dubois en révéla quelques échantillons primés, dans son *Traité* sur la matière et, même, il y joignit, à titre didactique, des fruits de son inspiration. La puérilité de ce machinal exercice en ressortait si péremptoirement manifeste que le cerveau le plus obtus ne saurait guère ne pas correctement s'en tirer selon la requise formule et que l'unique difficulté plausible apparaissait d'y égaler la platitude directoriale. Mais M. Paladilhe ignore moins que quiconque, aussi bien que ses consorts en l'espèce, que, si le « concours d'essai » ne peut être qu'une pure formalité réglementaire pour un postulant déjà pourvu d'un « second prix de Rome », ladite épreuve ne constitue pas autre chose pour le plus grand nombre des inscrits. Tous sont des élèves de la maison où le verdict est prononcé et se présentent généralement sur l'avis autorisé de leurs professeurs ; la plupart ont produit et publié des ouvrages prouvant leur habileté d'écriture, quelquefois plus et mieux qu'un métier remarquable. En fait, il n'y a pas de *candidats*, au sens strict du mot, dans la circonstance. Il ne s'agit pas, pour ceux-ci, d'une sorte de composition d'examen pédagogique pouvant entraîner fatalement l'exclusion de l'un d'eux d'après le seul contenu de la copie livrée, voire pour insuffisance matérielle dans l'exécution de la tâche exigée par les règlements administratifs. M. Paladilhe le sait fort bien, puisqu'il faisait partie lui-même du jury « préparatoire » qui n'hésita pas naguère à admettre au concours de Rome un autre élève de M. Lenepveu, M. Crocé-Spinelli, lequel, n'ayant pu terminer sa fugue dans les délais prescrits, l'avait remise inachevée. Décidément, il fait bon d'être élève de M. Le-

nepveu, rue Bergère ; — car on sait aussi que, cette fois, *tous les « candidats » heureux* sortaient de la classe de cet invraisemblable professeur et membre de notre Institut pour la section musicale.

M. Paladilhe n'oserait pas, sans doute, essayer de nous faire accroire qu'un musicien de l'envergure de Maurice Ravel ne fut pas capable de venir à bout du programme élémentaire de ce « concours d'essai ». Les œuvres éditées du recalé rendaient superflu d'invoquer son « second Prix de Rome », et le précédent de M. Crocé-Spinelli répondait surabondamment à l'objection d'une défaillance accidentelle. Mais, M. Paladilhe aurait pu répondre tout bonnement que, parmi les dix-sept concurrents, il devait forcément rester sur le carreau onze « candidats malheureux », car les textes en vigueur n'autorisent que six élus. Il fallait donc choisir, même entre des talents d'équivalente apparence. Certes, on n'a pas le droit de dénier *a priori* que les « candidats » préférés ne soient doués des dons musicaux les plus rares. Admettons qu'ils aient tous du génie ; comme aucun d'eux n'a publié jusqu'ici quelque production comparable au seul *Quatuor à cordes* de Maurice Ravel, on ne saurait refuser à celui-ci la faveur de la même hypothèse. Si on n'a aucune preuve positive de la supériorité de ses vainqueurs, on posséderait plutôt le contraire de ce qui pourrait laisser soupçonner l'infériorité du « candidat malheureux ». Toutes choses égales, à tout le moins, Maurice Ravel mérite évidemment, autant que n'importe lequel de ses rivaux privilégiés, de concourir à un Prix de Rome éventuel et à ses avantages. Or, né le 7 mars 1875, il avait atteint cette année la limite d'âge qui lui interdit désormais tout espoir à venir, tandis que son plus vieux concurrent, M. Dumas, vit le jour en 1877 ; un autre, M. Gaubert, en 1879 ; en 1880, M. Gallois, et M. Marcel Rousseau en 1882 ; ayant ainsi respectivement 2, 4, 5 ou 7 ans devant eux pour se présenter de nouveau au « concours d'essai » et décrocher peut-être la timbale consécutive. A défaut de toute autre considération, celle-ci était de poids assez légitime pour influer gravement sur la sentence de M. Paladilhe à l'égard d'un ancien lauréat distingué par lui-même. On pouvait supposer que contraint de lui fermer à tout jamais les portes de la Villa Médicis au risque de briser sa carrière, ce juge intègre en eût déploré l'obligation cruelle, nécessitée par l'incommensurable suprématie d'adolescents triomphateurs.

On se serait non moins incommensurablement trompé. Loin d'éprouver quelque trouble secret ou d'exprimer quelque condoléance platonique, la suite de son interview rapporte qu'il s'écria : « Le ministre des Beaux-Arts s'est ému de ce jugement, paraît-il ; moi, je m'en moque absolument ! » L'exactitude des termes est généralement trop incertaine, en pareille espèce, pour qu'on puisse reprocher à l'interrogé l'ambiguïté de la phrase ainsi construite, ni décider, sans savoir bien au juste de qui ou de quoi M. Paladilhe « se moque absolument », si l'interrogateur n'a pas atténué peut-être, en ces syllabes, l'énergie d'un épanchement moins académique. Mais le mot, au surplus, ne changerait rien à la chose. Il demeure avéré que M. Paladilhe envisage d'un cœur tranquille, d'une âme satisfaite et prête à s'en vanter, les résultats de son verdict. Que celui-ci ait provoqué les protestations, non pas seulement des « candidats malheureux », mais de certains professeurs renommés de notre Conservatoire, M. Paladilhe « s'en moque absolument » ; que sa proclamation ait spontanément indigné les esprits indépendants et mis en rumeur tout le monde musical, M. Paladilhe « s'en moque » autant que de ce que peut penser son ministre ; il « s'en moque » autant que du sort et de la qualité de ses victimes. De tout ce qu'on peut dire ou penser, de tout ce qui peut advenir, M. Paladilhe « s'en moque » et s'en contremoque avec la désinvolture et la sérénité du papa de Claudine.

M. Paladilhe, en effet, est sûr de soi, car il a jugé en toute conscience. Helas ! on ne découvre pas la moindre raison d'en douter. Il a jugé selon son goût remorqué par sa compétence. La notoriété de celle-ci, toutefois, ne s'atteste pas des plus répandues dans l'univers. Le génie de M. Paladilhe semble afficher la modestie de la violette, sans s'être trahi jamais par quelque bien flagrant parfum. On connait surtout de lui l'accompagnement d'une mélodie populaire, *la Mandolinata*, rapportée d'outre-monts pour nos orgues de Barbarie. Tous les ans, à l'occasion des concours conservatoriaux, on se souvient qu'il existe en lisant son nom parmi ceux des jurés ; bien des gens se demandent qui est ce M. Paladilhe et seraient fort surpris d'apprendre qu'il est de l'Institut. Il n'apparaît donc pas surérogatoire de recourir à l'érudition de M. Constant Pierre, pour exhumer et divulguer les titres en l'honneur de quoi cet illustre inconnu est appelé périodiquement à exercer une magistrature intéressant l'existence même et le développement de notre art musical. M. Paladilhe (Emile) naquit à Montpellier le 3 juin 1844 et, — sauf erreur d'impression, — se dénonça d'abord enfant prodige incontestable, au témoignage de ces extraits des palmarès ; « Piano : 2e prix (1856) ; 1er prix (1857). Contrepoint et fugue : 1er accessit (1856). Orgue : 2e accessit (1858) ; 1er accessit (1859) ; 2e prix (1860). Rome : mention honorable (1859) ; 1er prix (1860). » Assurément, la liste de ces succès attesterait peut-être plus de persévérance que de génialité insigne. Il n'en est pas moins peu commun de remporter son premier laurier de pianiste à douze ans, et le grand prix de Rome à seize. Entre temps, il avait commis deux œuvres de jeunesse, *le Chevalier Bernard* (1858) et *la Reine Mathilde* (1859), non représentés. Douze ans après son Prix de Rome, il fit jouer un acte, *le Passant* (1872), puis *Suzanne*, trois actes (1878). Cet effort lui valut bientôt la croix de chevalier de la Légion d'honneur (1881). Stimulé sans doute par cet encouragement imprévu, il produit les trois actes de *Diana* (1885) et les cinq de *Patrie* (1886). Enfin, en 1892, il publiait *les Saintes Maries de la mer*, et l'Institut lui offrait un fauteuil. Il semble s'y être endormi depuis pour ne plus rêver qu'aux examens de Conservatoire, encore que M. Constant Pierre note aussi une *Messe solennelle* et une *Symphonie en mi bémol* sans en fixer la date. Mais M. Paladilhe est un homme heureux dont le sommeil est béni de la Providence. En 1897, une rosette y vint en tapinois remplacer le ruban qui rougissait sa boutonnière.

La quantité, dans ce bagage, est plutôt mince : elle est phénoménale au prix de sa qualité. Tout cela ne survit, pour l'intitulé, que par la charité de quelques dictionnaires ou gît dans l'arrière-boutique des infortunés éditeurs. Son néant porterait ombrage à la suprême inanité d'un Lenepveu. On a pu reprendre *Xavière* durant trois ou quatre soirées : on n'oserait pas annoncer un acte de *Patrie*. Il est assez piquant que, chargé d'apprécier les fugues du « concours d'essai » et s'y montrant aussi tranchant qu'impitoyable, M. Paladilhe n'ait pu jadis obtenir mieux qu'un accessit en la matiere. Il est étrange jusqu'à l'inconcevable qu'une nullité de son acabit soit investie du pouvoir de juger non pas seulement un Ravel, un Ducasse ou Marcel Rousseau, mais le moins talentueux des jouvenceaux musicastres. Il est inouï qu'une impuissance aussi péremptoirement démontrée que la sienne puisse voisiner avec un Saint-Saens, un Reyer ou même un Massenet dans des jurys, pour y decider sans appel de l'avenir d'un jeune artiste. Mais M. Paladilhe « se moque absolument » de tout cela. Fier comme Artaban, il palabre, et son inconscience est désarmante. Il semble né coiffé ; d'ailleurs on l'a décoré deux fois pour ses fours ou pour ses beaux yeux ; il est de l'Institut... Mais, au fait, pourquoi donc en est-il ? MM. Dubois et Lenepveu enseignaient au Conservatoire ; leur chaire et leur emploi hié-

rarchisé pourraient passer pour un prétexte, à la rigueur. Mais lui, quelle cause obscure l'introduisit sous la Coupole ? Qui ou quoi l'y sut signaler, y soutint sa candidature ou l'imposa d'emblée ? Je vais tâcher d'avoir des renseignements sur l'Institularisation de M. Paladilhe, afin d'élucider cet excitant mystère à l'intention des lecteurs intrigués. Si l'enquête s'en émouvait, j'oserais suivre son exemple et déclarer que « je m'en moque absolument ». En service de presse autant, j'espère, que de « concours préparatoire », le devoir professionnel avant tout !

(*A suivre.*)

JEAN MARNOLD.



LE MONUMENT BEETHOVEN

Un comité de patronage s'est formé en vue d'ériger un monument à Beethoven sur une des places de Paris, s'il en est une encore dépourvue de statue.

Des fêtes plus ou moins musicales ont été données au Trocadéro, au théâtre Sarah-Bernhardt, dans le but de réunir les fonds nécessaires.

Ce monument serait dû au ciseau d'un jeune sculpteur, M. José de Charmoy, et serait actuellement en cours d'exécution.

Un article élogieux, bien qu'avec quelques réticences, a paru dans la *Plume* (1er mai 1905).

Des reproductions photographiques ont été envoyées au journal *Musica* (numéro consacré à Beethoven). Ayant eu l'idée de montrer ces reproductions à l'un des membres, et non le moindre, je vous prie de le croire, du Comité d'honneur, j'ai constaté avec stupeur qu'il ignorait totalement ce monument, n'en connaissait ni une esquisse, ni une maquette, et que, ne l'ayant convié à aucune séance d'examen, on n'avait en aucune manière sollicité son approbation.

Tout cela n'est-il pas un peu suspect ? Nous assistons, semble-t-il, à un lançage en règle, à une sorte — si j'ose dire — de montage de coup. Quel est le but poursuivi et qui donc se cache derrière ce Comité de patronage, dont la bonne foi, en raison des personnalités qui le composent, ne saurait être suspectée ?

S'agirait-il moins de la vieille gloire de Beethoven, — assez bien établie, je pense, pour n'avoir pas besoin de recourir à l'équilibre douteux de quelques blocs mal taillés, — que de la jeune et impatiente vanité de M. J. de Charmoy ?

Sur quelles œuvres antérieures, sur quelles garanties se fonde-t-on pour accorder à ce sculpteur une telle confiance, pour accepter de lui, les yeux fermés, une œuvre dont on ne connaît encore que des projets et des fragments ?

Et puisqu'on s'est décidé sur ces projets et ces fragments, j'ai le droit de déclarer qu'à mon avis il n'y a là qu'une ébauche ridicule, d'un romantisme non moins grossier que prétentieux, nullement représentative, à aucun titre, de Beethoven et de son génie.

Je serais désolé de méconnaître un chef-d'œuvre, — mais encore plus désolé d'assister — complice silencieux — à une prétendue glorification de Beethoven, uniquement destinée à servir les visées ambitieuses de quelque petit arriviste sans scrupule. Beaucoup de musiciens, je le sais,

partagent mon sentiment. Tous les musiciens ont, en cette occasion, le devoir d'être inquiets, le droit d'être rassurés.

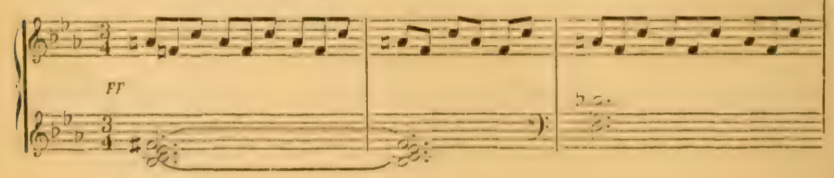
Il faut que le Comité de patronage qui patronne M. de Charmoy sache bien que nous ne sommes pas d'humeur à nous laisser imposer sans protestation une injurieuse et grotesque effigie, en quoi il nous serait impossible de reconnaître l'image du maître telle que chacun de nous la porte en son cœur.

ALBERT GROZ.



DÉODAT DE SÉVERAC.

Le concert du 25 mai, à la *Schola Cantorum*, consacré entièrement aux œuvres de ce jeune musicien, a comblé les espérances qu'avait fait naître, voici deux ans, je crois, ce *Chant de la Terre*, où une finesse de lignes toute méridionale s'alliait à une douceur émue et légèrement attristée. Mlle Selva nous a redit, pour commencer, ces Géorgiques musicales ; on sent, à l'entendre, qu'elle les aime et en comprend l'intime poésie. Parmi les mélodies qui vinrent ensuite, j'ai surtout aimé celles qu'a chantées Mme Legrand : l'*Éveil de Pâques* de Verhaeren, et le *Rêve*, d'Edgard Poë ; la première est d'une couleur charmante, et la seconde a des accents vraiment émouvants. L'histoire du *Petit soldat de plomb*, pour piano à quatre mains, est une jolie espièglerie, où les thèmes connus de la *Retraite*, ou de l'*Extinction des feux*, ou de la *Marseillaise*, se combinent avec la sérénade ou la plainte du petit soldat en éveillant des harmonies exquises. La suite intitulée *En Languedoc*, exécutée pour la première fois en entier à ce concert par M. Viñès, avec l'ardeur intelligente et la virtuosité émue qu'on lui connaît, est la plus récente de toutes ces œuvres et aussi la plus accomplie : le style est beaucoup plus net et plus personnel que dans le *Chant de la Terre*, et les souvenirs du chant grégorien, si chers à la *Schola*, ont fait place ici à l'imitation directe des voix de la nature. Déodat de Séverac appartient à cette race élue de musiciens qui savent écouter et traduire en notes le murmure des eaux, le bruissement des feuilles, les soupirs du crépuscule et les résonances des lointains Angelus. De là les couleurs si fraîches de ces tableaux pris sur le vif : *Vers le Mas en Fête* ; — *Sur l'Etang le soir* ; — *A cheval dans la prairie* ; — *Coin de cimetière au printemps* ; — *Le jour de la Foire au Mas.* Telle de ces pièces, comme la seconde, n'est construite que sur une seule idée, ou plutôt un seul accent mélodique, qui se répète, semble s'écouter lui-même et se refléter dans l'immobile nappe d'eau, monter avec les vapeurs qui s'exhalent, puis retomber et s'effacer lentement dans la nuit. Telle autre, comme la dernière, est une vaste composition, où s'agitent sous le soleil mulets secouant leurs sonnailles, charretiers et commères, poules et pintades, dans un joyeux tournoiement de poussière, jusqu'à l'Angelus calme qui tinte. Toutes révèlent la sensibilité musicale la plus fine, l'oreille la plus subtile et la plus ingénument délicate. Voici une ligne, une seule ligne, de la première pièce, vers la fin de l'épisode intitulé Halte à la Fontaine :



Quelle dureté, dira-t-on, et que de recherche ! Non point, la dureté n'est que dans l'écriture, et ce *fa* naturel choqué contre un *fa* dièse, puis cet accord de *fa* superposé à une septième de dominante de *la* bémol, sonnent délicieusement à l'oreille, et lui chantent la chanson confuse de l'eau qui s'enfuit. Il faut voir d'ailleurs avec quel art consommé ces dissonances ont été préparées et comme ébauchées dans les mesures qui précèdent ; puis avec quel ravissement le musicien en prolonge la caresse. Ici, comme à presque chaque ligne de ce recueil, on sent l'homme qui aime le son pour lui-même, et en poursuit, chercheur infatigable, les mystères voluptueux. C'est le premier des dons, celui que rien ne remplace, et le plus rare aussi : tant de musiciens n'aiment que le papier à musique ! Je ne crois pas me tromper en comptant Déodat de Séverac parmi ceux qui donneront à la musique des beautés nouvelles ; et de ceux-là, j'en vois trois ou quatre au plus aujourd'hui. Il est vrai que c'est déjà beaucoup, et que nous pouvons avoir grande confiance en l'avenir.

LOUIS LALOY.



LIVRES ET MUSIQUE.

LIONEL DE LA LAURENCIE. — **Le goût musical en France**. Paris, Joanin.

Le Beau absolu n'existe pas ; l'impression de beauté est affaire de goût, et le goût est chose éminemment variable et diverse. Chacun de nous trouve réalisé son idéal de vie dans une œuvre qui paraît à d'autres insignifiante ou médiocre, parce qu'elle ne répond point à leur manière de sentir. « Tous « ceux, dit excellemment M. de la Laurencie, qui apprécient et aiment l'œu- « vre d'un artiste appartiennent à sa famille intellectuelle en qualité de pa- « rents pauvres. Ils sont, en quelque sorte, des réductions plus ou moins « passives de la personnalité de l'auteur. »

Mais l'homme étant, depuis Aristote, et même depuis bien plus longtemps, un « animal social », ces variations individuelles tendent à se grouper en un certain nombre de types ; les esprits de la même famille s'attirent, se réunissent, et leurs tendances communes se fortifient et s'affirment par ce rapprochement. Il y aura donc un goût français et un goût allemand, un goût bourgeois et un goût populaire, un goût du XVIIe et un goût du XVIIIe siècle, pour les mêmes raisons qu'il y a une France, une Allemagne, des classes sociales, et des époques où tout, dans les mœurs, dans les arts, et jusque dans le costume, porte la marque de certaines préoccupations dominantes. Une histoire du goût est ainsi possible ; et ce sera en même temps une histoire de l'art, puisque chaque œuvre est faite, en réalité, pour un certain public, un certain auditoire, si restreint soit-il, dont elle exprime les sentiments et détermine, de façon inespérée, les aspirations jusque-là confuses.

C'est cette histoire du goût que nous retrace M. de la Laurencie, en ce qui concerne l'art musical et le pays de France. Son livre nous fait accomplir une promenade, au long des âges, dont le charme ne se dément pas un instant : car le paysage se modifie sans cesse, et sans hâte cependant ; on a le loisir d'en savourer tous les détails, comme dans un de ces délicieux voyages en voiture, chers à nos pères. Les citations, choisies, au milieu du vaste savoir de l'auteur, avec le plus heureux discernement, se succèdent et s'éclairent de remarques pénétrantes, qui font comme des trouées de

lumière sous ces feuillages touffus. C'est d'abord le chant grégorien, avec ses règles étroites, ses motifs imposés qui n'empêchent point cependant le sentiment de se faire jour, en quelques traits que leur discrétion même rend plus éloquents ; puis le parallélisme élémentaire de la chanson à danser ; puis les premiers essais d'association de voix différentes, et cet art du contrepoint, qui « réalise la tendance la plus intellectuelle de l'art musical, en « concentrant l'intérêt sur les mouvements des parties » ; car « ces parties, « associées en vue d'un but commun, cheminent chacune par une route dis- « tincte ; jalouses de leur indépendance, elles s'éloignent ou se rapprochent « tour à tour, comme mues par le secret désir de se connaître et de se tâter, « mais sans jamais perdre conscience de leur individualité propre Tels les « ganglions nerveux dans le corps d'un invertébré, elles agissent chacune « pour leur compte, et ne relèvent point d'un organe prépondérant et cen- « tralisateur. »

Le contrepoint disparaît devant le chant pour voix unique accompagnée dès la première moitié du xviie siècle ; « il ne plaist guère, dit le P. Parran « (1639), qu'aux Maîtres qui goûtent et jugent ce qui est d'artifice en la dis- « position et meslange d'accords bien observés et pressés ». Le luth, ennemi de la polyphonie, le luth « charme-souci » chanté par du Bartas et si fort à la mode au xvii siècle, est le grand auxiliaire de cette transformation du goût. « On fait dire au luth tout ce qu'on veut, et fait-on des audi- « teurs tout ce qu'on veut », écrit René François en 1621, et il nous peint, en un charmant tableau, les assistants suspendus aux cordes de l'instrument enchanteur : « vous diriez que tous sont privés de sentiment hormis « l'ouye, comme si l'âme, ayant abandonné tous les sens, se fût retirée au « bord des aureilles, pour jouir plus à son aise de la puissante harmonie ».

Dans les chapitres suivants, M. de la Laurencie nous montre l'opéra italien acclimaté en France, malgré les rébellions du rationalisme classique, par l'habileté de Lulli, type achevé de l' « opportuniste musical ». Puis le goût s'affine, le profond Rameau est compris par des esprits d'élite, au nombre desquels il ne faut pas compter les « philosophes », epris de virtuosité italienne, et c'est un plaisir de lire le commentaire si délicat et vraiment musical de Chabanon (1779) sur certaines pages d'*Hippolyte et Aricie*. L'italianisme revient à la charge contre l'opéra de Gluck, et triomphe avec la musique à succès de Rossini et de ses émules, ses mélodies triviales et chargées de colifichets, ses rythmes martelés, sa pauvre harmonie. Tout cela plaît à un public plus mêlé et moins raffiné que celui du xviiie siècle, que le romantisme, en outre, porte à chercher l'excès en toute chose, et particulièrement dans l'emportement du geste et l'abondance du verbe. Cependant la musique allemande apparaît à l'horizon ; Weber et Beethoven rappellent les meilleurs d'entre nous au sentiment de la musique. Berlioz combat pour eux, et unit à une puissance d'expression toute romantique un grand respect des formes de la musique pure. Grand symphoniste, il libère définitivement le goût « de ses attaches anthropomorphiques », c'est-à-dire qu'il fait parler, non pas la voix de l'homme, mais surtout celle des instruments, interprètes de l'univers, et consomme ainsi « la musicalisation du monde extérieur ». Puis, tandis que la musique de théâtre se dégrade de plus en plus dans la frivolité bourgeoise du second empire, Wagner nous est revélé à son tour, et son drame symphonique, chargé par Scudo de grotesques anathèmes, défendu par Reyer, Baudelaire et Théophile Gautier, puis par une armée toujours grandissante de disciples, est à son tour dépassé par la musique française contemporaine, revenue, par « une vigoureuse renaissance ethnique », à sa véritable source, qui est l'imitation directe de la nature et l'expression sans emphase de sentiments vrais. « Le sentiment de la rythmique s'est assoupli ; celui de la

« mélodicité s'évade des liens tyranniques d'une scolastique désuète ; chez « M. Debussy, par exemple, la mélodie n'appartient à aucune gamme, ne se « coule dans aucun moule préalable ». Aucune musique, pas même celle de Costeley ou de Couperin, ne fut aussi libre et aussi vivante que la musique française d'aujourd'hui, et l'on ne peut, en terminant le livre de M. de la Laurencie, assez remercier le guide si courtois, si profondément intelligent et si délicatement érudit, qui sut nous amener, par de séduisants détours, jusqu'à un lieu de repos aussi délicieux.

J.-M. Leclair (1697-1764). — **Premier livre de Sonates**. Edité par les soins de MM. Alexandre Guilmant et Joseph Debroux. Paris, E. Demets, 1905.

Nous assistons aujourd'hui à une grande reconstruction du passé. Le temps avait fait son travail, de larges périodes s'étaient effacées de nos mémoires, des maîtres illustres étaient tombés dans l'oubli; seuls quelques noms avaient survécu, quelques œuvres se dressaient encore au milieu des ruines, et leur isolement les faisait paraître plus hautes encore. Mais aujourd'hui on redresse les pans de mur écroulés du glorieux édifice, on rétablit les liaisons, les soutiens, les transitions, et les beautés que nous connaissions déjà s'expliquent mieux pour nous, aujourd'hui que nous les voyons préparées et entourées de tous côtés par des beautés qui leur ressemblent et parfois les égalent. Qui ne reconnaîtrait, par exemple, la manière de J.-S. Bach dans cet andante d'une sonate pour piano et violon ?



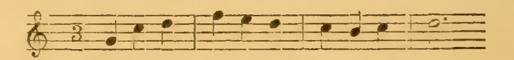
Or cet andante est de Leclair, et se trouve dans le recueil de 1723, pieusement restauré par MM. Guilmant et Debroux. Et ce n'est pas là une coïncidence fortuite et isolée. Le style large du vieux maître français, l'ampleur de ses phrases et ses solides marches d'harmonie, répétées comme des motifs d'architecture, lui assignent une place toute voisine de celle où s'élève, monument impérissable, l'œuvre de J.-S. Bach. Et cependant il reste bien français, par l'élégance exquise de ses danses, comme par la grâce aisée et le demi-sourire qui éclaire ses andantes et ses arias. Fort bien écrites d'ailleurs pour l'instrument aimé dont elles utilisent toutes les ressources, ses *Sonates* méritent de prendre place, à côté de celles de Bach, dans la bibliothèque de tous les violonistes.

Le texte de l'édition actuelle reproduit exactement celui de 1723. La réalisation de la basse chiffrée, due à M. Guilmant, a été gravée en un corps plus petit, de manière qu'on peut aussi en faire abstraction. Les in-

dications de nuances dont sont responsables les éditeurs modernes ont été mises entre crochets, et les signes d'agrément, traduits en notes par M. Debroux dans la partie de violon, ont été exactement reproduits dans la partition, à laquelle on pourra toujours se reporter en cas de litige. Il est impossible d'offrir au musicien plus de facilités d'exécution, ni de séparer plus nettement le texte ancien de ce que lui ajoute l'interprétation moderne. Tous ceux qui connaissent les travaux de M. Guilmant sur les *Maîtres de l'orgue* ou qui ont entendu les belles exécutions de M. Debroux ne seront pas surpris de ce zèle et de cette conscience. Ajoutons que l'édition, très nettement gravée, et ornée d'un joli frontispice dans le goût du temps, inaugure fort agréablement la collection des *Maîtres violonistes de l'École française*.

Léon Branchet et Johannes Plantadis. — **Chansons populaires du Limousin**. Paris, Champion, 1905.

Ce recueil a obtenu un premier prix au concours de la *Schola Cantorum*. Il contient 15 chansons, toutes de la plus grande valeur, tant par le texte que par la musique, recueillie et notée avec beaucoup de soin et d'exactitude. Les amateurs de folk-lore s'intéresseront à la chanson d'étrennes (*Lou Guilaneu*), au noël (*Nadalet*) et à la version limousine du roi Renaud (*Arnaut l'Infant*). Et je recommande aux musiciens la *Rivière de Lissac*, et cette mélancolique *Janeta :*



L'édition est soignée et bien imprimée, quoique le huit elzévir me paraisse un peu fin pour ce format.

Louis Laloy.



LES IDÉES DE M. HOUDARD

M. Georges Houdard a lu mon livre sur *Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité*, et cette lecture lui a été si profitable que deux comptes rendus ont déjà porté à la connaissance du public les diverses réflexions que j'ai eu l'honneur de lui inspirer. Le premier paraissait, si je ne me trompe, dans la *Revue internationale de l'enseignement* ; on m'y reprochait de graves erreurs en matière de dogme, je veux dire de rythme, erreurs que le charme du style rendait encore plus pernicieuses aux jeunes esprits. Comme je suis un mécréant, je pris assez allègrement mon parti de cette excommunication majeure ; d'autant plus allègrement que M. Houdard, qui est le pape de sa religion, en est aussi, ou peu s'en faut, le seul fidèle. Mais j'eus tort, paraît-il, de ne pas m'émouvoir, car un second article a paru, dans une revue que j'ignore et qui doit être méridionale : un très obligeant ami m'a envoyé les feuillets qui me concernent, et je l'en remercie, car j'y ai appris bien des choses.

D'abord, que « j'évolue tant au sein de la Société nationale, qu'au sein de la Société bénédictine de la restauration du chant grégorien ». Et j'ai ourdi avec ces deux associations un effroyable complot : il ne s'agit de rien moins que de renverser les idées de M. Georges Houdard. Oui, les uns et

les autres, M. Vincent d'Indy par ses œuvres, le R. P. Mocquereau par son interprétation du chant grégorien, et moi-même enfin par mon examen critique de la doctrine d'Aristoxène, nous péchons contre cette loi sacro-sainte de l'équidistance des temps forts, qui ne reconnaît point de musique, sinon celle que jalonnent des appuis régulièrement espacés, comme des poteaux télégraphiques le long d'une route départementale. Je ne suivrai pas M. Houdard dans le détail de sa diatribe; il faut que son indignation lui ait légèrement troublé l'esprit, puisqu'il va chercher l'idée fondamentale de mon livre dans une annonce de librairie, et qu'il m'oppose triomphalement une opinion de M. Weil, « l'éminent helléniste dont la parole fait autorité en ces matières », plus une appréciation de M. Ch. C., du *Guide musical*, sur l'œuvre de V. d'Indy. L'opinion de M. Weil est justement celle que je combats, et avec d'autant plus d'entrain que l'éminent helléniste, etc., a toujours déclaré qu'il n'entendait rien à la musique. Et quant à notre honorable confrère belge, le voilà devenu, bien malgré lui sans doute, une sorte de texte sacré, en qui toute Vérité repose ! J'en passe, et de meilleures. C'est ainsi que n'ayant pas trouvé de traduction d'Aristoxène dans mon ouvrage, puisque mon plan n'en comportait pas, et ne pouvant s'en passer, M. Houdard en a commandé une à « un normalien disert, M. Rémon ». C'est ainsi encore que le chant grégorien « n'est pas pieux, à cause de sa virtuosité », que nous appartenons tous à une école « histérico-musicale (*sic*) », et qu'enfin je tente, « sous le couvert du titre de docteur, de lancer des idées fausses », qui ne sont point en effet celles de M. Georges Houdard. Ainsi, ce qui donne de la valeur à une idée, c'est le titre de celui qui l'émet ? O naïves superstitions, respect du parchemin, culte de l'Université, si touchant chez des hommes qu'elle n'a point comblés de ses diplômes !

Le dirai-je ? Pas un instant, en écrivant mon livre, je n'ai songé à M. Houdard. Il me semble que ses idées se détruisent assez d'elles-mêmes sans qu'il soit besoin de les réfuter; qu'il s'épargne donc une colère inutile et dangereuse à son équilibre mental; je ne l'attaque pas; je n'ai rien à démêler avec lui. Paix aux idées de M. Houdard !

Louis Laloy.



CHRONIQUE DES CONCERTS

26 mai. — *Salle Æolian : Mlle Marthe Dron et M. Armand Parent.* — Très belle interprétation de la *Sonate*, pour piano et violon, de Vincent d'Indy : M. Armand Parent a le secret de ce jeu ému et simple à la fois, sans artifices, et immédiatement sympathique à l'auditeur. En outre, il possède des doigts impeccables et une rare ampleur de son. Combien je préfère cet artiste sérieux et vraiment musicien à tous les Kubelik du monde ! Mlle Marthe Dron joue avec délicatesse le *Poème des Montagnes* du même auteur, et en fait bien ressortir les intentions sentimentales ou ironiques. La *Sonate* de Franck terminait ce beau concert.

27 mai. — *Salle de l'Union : M. Scholander.* — M. Scholander, qui nous arrive de Stockholm, est déjà célèbre en Suède et en Allemagne. Il joue du luth, ce qui aujourd'hui n'est pas un mince mérite; et, sur cet antique instrument, aussi doux que la guitare, mais plus sonore, il accompagne

des chansons, qu'il réalise avec une verve, une justesse pittoresque de geste et une force dans l'expression dont rien ne peut donner une idée. Certes nous avons en France de bons chansonniers; mais il y a dans la manière de M. Scholander plus d'ampleur et de sincérité, je dirais presque plus de bonté que chez tous ses confrères de Montmartre, et c'est par là qu'il leur est supérieur.

Son répertoire est suédois, allemand et français. Parmi les chansons suédoises, j'ai surtout goûté l'*Enterrement de l'ivrogne Lundholm*, chant bachique et funèbre, où le luth balancé imite le son des cloches, et le *Régiment en marche,* où l'on entend et l'on voit successivement les tambours, la musique, le colonel bedonnant et bougonnant, les officiers raides et pincés, les soldats et même la foule des spectateurs, tout cela dessiné avec un art merveilleux. Il ne nous a pas été chanté de chansons allemandes, et j'ai regretté ce chant de lansquenets, entendu le jeudi précédent à la *Société internationale de musique*, d'une gaillardise naïve et légèrement sentimentale. En revanche, nous avons eu beaucoup de chansons françaises, les unes populaires, d'autres simplement anciennes : *le Compère Guilleri*, vrai petit drame qui peint le départ du chasseur, la branche qui casse, l'arrivée trottinante et émue des dames de l'hôpital, les galants remerciements du bon compère ; *Le roi a fait battre tambour*, avec ses dialogues d'une vérité saisissante ; bien d'autres encore, dont nous ne soupçonnions pas le charme ou l'esprit. M. Scholander unit au talent d'un chanteur celui d'un mime exceptionnellement doué. Il a aussi, quand c'est l'occasion, une émotion vraie, qui est profonde. La soirée s'est terminée par des chants nationaux suédois, graves et doux, auxquels le public s'est associé d'enthousiasme. L'enthousiasme n'a cessé de régner, d'ailleurs, au cours de cette soirée, et l'on peut affirmer que M. Scholander retrouvera devant le public parisien le succès magnifique que lui ont fait ses compatriotes.

29 MAI. — *La Symphonie de M. Scriabine.* — Je savais, sur M. Scriabine, des choses extraordinaires : qu'il avait réalisé en lui-même l'idéal de Nietzsche, et que ce calme jeune homme blond, plein de précautions et d'égards pour lui-même, n'était autre qu'un surhomme en chair et en os : que sa dernière symphonie renfermait l'histoire, passée et à venir, de l'humanité ; qu'elle serait jouée aux Indes, dans une salle de forme hémisphérique, entourée d'eau, pour que le reflet achevât la figure d'un globe ; et qu'après la révélation de ces beautés suprêmes, M. Scriabine mourrait, et avec lui l'humanité tout entière. M. Scriabine n'est pas mort, et nous vivons encore, comme dit la chanson. Et c'est au Nouveau-Théâtre que M. Nikisch nous a fait entendre, non la symphonie réservée aux Hindous (sans les Anglais ?), mais une autre, déjà très suffisamment philosophique, puisque le programme nous parle de la *Volonté individuelle, trop faible, tentée de s'abîmer dans le Panthéisme*, et du *sentiment du sublime qui aide à vaincre l'Etat passif du moi humain.*

On voit ce qu'il faut penser, au point de vue intellectuel, de M. Scriabine : c'est une tête russe, assez inculte sans doute, mais exaltée, et bourrée de fatras philosophique à l'allemande. C'est le tchinovnik (1) qui a lu Schopenhauer, et en est demeuré pédantesquement ivre. Excellent personnage pour une comédie de Tchekhof. Sa musique, hélas ! est à l'avenant. On n'y trouve aucune des qualités propres à sa race : la finesse d'impressions, la sensibilité raffinée, le sentiment de la couleur, ces qualités précieuses, qui ont fait à la Russie une musique enchanteresse entre toutes. Des idées qui méritent à peine ce nom, qui manquent de caractère et

(1) Ou plutôt encore le *podiatchii*, si j'ose dire.

n'évoquent pas plus la *lutte* que la *volupté* ou le *Jeu divin* ; un orchestre lourd et pâteux ; un développement monotone, une harmonie plate. Avec cela, l'intention, manifeste à tout instant, de retrouver des effets wagnériens, des crescendo tristanesques ou des apaisements walkyriques. Mais la matière musicale faisant défaut, on n'aboutit qu'à des caricatures qui font sourire. Du moment qu'on se mettait à l'école de l'Allemagne, on pouvait au moins imiter Richard Strauss, et non Wagner, qui vraiment est entré dans l'histoire.

Le cas de M. Scriabine est isolé, je veux l'espérer. Cependant je crois bien que certains jeunes compositeurs russes sont fortement influencés par l'Allemagne aujourd'hui. Il y a là un grand danger. Il ne faut pas que la Russie oublie que sa force est en elle-même : c'est son art populaire, et c'est l'art aristocratique et national d'un Balakiref ou d'un Rimski-Korsakof qui portent en eux l'avenir de la musique russe. Ce n'est pas devant les disciples de Brahms ou les héritiers de Wagner que les Russes doivent s'incliner. L'Allemagne n'a que mépris pour la race et l'esprit slaves. Que les musiciens russes lui répondent par un mépris égal, ou plus grand encore ; ils en ont le droit, au moins en musique, et ailleurs aussi.

2 JUIN. — *Salle Æolian : Mlle Marthe Dron et M. Armand Parent.* — Cette fois, c'est la *Sonate* de Vreuls, chaleureuse, fougueuse, un peu lourde parfois, mais où se révèle un tempérament musical ; puis la *Sonate* de Magnard, que je ne puis aimer. La mélodie s'y offre presque toujours à nu, avec une audace qui n'est pas sans mérite. Mais cette mélodie ne me dit rien, et me fatigue plus que ne feraient les plus audacieuses recherches harmoniques. Car elle semble se fatiguer elle-même à se chercher, et l'image qu'elle évoque le mieux est celle d'un serpent qui se mord la queue et se tord de douleur. M. Parent et Mlle Dron font preuve non seulement d'un grand talent, mais d'un grand dévouement à la musique moderne, en interprétant une œuvre où les artistes n'ont guère occasion de briller. Ils lui donnent toute la vie dont elle est susceptible, et ce n'est certes pas leur faute si elle ne me plaît pas davantage. Mlle Dron joue avec une fougue toute romantique le *Prélude, Aria et Finale* de César Franck ; et son interprétation, dont certains détails sont discutables peut-être, est toujours intéressante et personnelle.

5 JUIN. — *Salons de Mme Domange.* — Je ne connaissais pas ce *Quatuor* pour piano et cordes de Mel-Bonis, que nous font entendre Mme Domange, MM. Duttenhoffer, Gaillard et Delaye. Il me plaît beaucoup : les idées en sont personnelles et bien venues, les développements intéressants, d'une écriture très sûre, et les sonorités toujours agréables. Point de recherche apparente, une élégante simplicité qui laisse transparaître une émotion toujours sincère. Musique limpide et douce, que l'on aime dès l'abord, et profondément. La *Chanson de la Bretagne*, de Bourgault-Ducoudray, respire l'amour de la nature et de ses beautés sans artifices. La mélodie, formée à l'école du chant populaire, en a souvent les accents puissants ; et l'accompagnement l'enveloppe sans la couvrir. Le *Chant des nuages* est une fort belle pièce, avec ses modulations brusques et sa mâle mélancolie, digne des maîtres de la chanson russe, Balakiref ou Moussorgsky. Et la *Sone* (complainte) est d'une grâce attristée et charmante. Mlle E. Blanc et M. L. Berton ont fort bien rendu ces expressives mélodies.

6 JUIN. — *Les vingt-quatre violons du Roi.* — Ressuscitée, pour une élite d'amis, par notre excellent collaborateur Lionel de la Laurencie, cette bande de musiciens nous a fait entendre des choses exquises. D'abord, une

suite d'*Airs de danse* pour instruments à archets (1668), découverts à Cassel et mis en partition par M. Écorcheville : Branles, Courantes, Gavottes, Sarabande et Menuet, que peut-être dansa Louis XIV : rythmes nets et souples à la fois, mouvements d'une aisance et d'une grâce inimitables. La *Sonate* de Jean Ferry Rebel (1695) pour deux dessus de violon, basse d'archet et clavecin (MM. de Saint-Foix, L. de la Laurencie, Laloy, Écorcheville), est une fort belle œuvre, où la pure musique abonde ; les *Airs* sont d'une émotion délicate et profonde, et qui n'insiste pas ; et les mouvements gais ont un enjouement qui ravit. Le *Concert* de Jean-Baptiste Anet (1730), mis en partition par M. Henri Quittard, ajoute deux flûtes et une musette au quatuor d'archets. C'est une petite suite à sujets, dans le genre des compositions de François Couperin pour le clavecin : les *Contrefeseurs de Musette, la sœur Cadette, l'Amour adolescent, la petite Nanette,* telles sont les gracieuses images que le musicien entend associer à ses airs. Il y a là beaucoup d'esprit et de charme, avec un goût plus raffiné que celui de l'époque précédente. Entre temps, M. Scholander, qui avait bien voulu prêter son concours à cette fête, avait chanté, en s'accompagnant du luth, trois airs de cour du XVII[e] siècle, dont il rend à merveille la sentimentalité élégante et quelque peu affectée. Ce fut là un vrai régal de délicats, digne en tout point de ce qu'annonçait un programme d'un exquis archaïsme, où les ornements et les caractères mêmes étaient de l'époque. M. de la Laurencie est un érudit d'une espèce rare, qui joint à la connaissance la plus approfondie du passé le pouvoir de le faire revivre.

8 JUIN. — *A Versailles :* M[me] Camille Fourrier, MM. Ed. Bernard (pianiste) et Llobet (guitariste). — Très beau concert de musique moderne française, russe et espagnole, donné par ces trois excellents et vaillants artistes, bien connus déjà des lecteurs du *Mercure musical.*

LOUIS LALOY



ECHOS

Ceux qui ne sont pas au coin du quai. — Un de nos confrères orne sa première page d'un avis en caractères d'affiche, où le lecteur est mis en garde contre on ne sait quelle confusion qui pourrait se produire entre cette estimable revue et la nôtre. Nous estimons cette confusion impossible, et ne sommes pas nos ennemis au point de la chercher.

De plus, il parait que certains de nos exemplaires-spécimens ont touché, et touché au vif, sans doute, des abonnés dudit confrère, qui s'en plaint en termes peu courtois, mais d'une amertume bien flatteuse pour nous.

A l'Opéra. — Allant comme toujours au-devant de nos desirs, M. Gailhard nous promet, pour la saison prochaine, un opera dont les paroles seront de M. Capoul et la musique de M. de Camondo. Aurait-il trouvé là un nouveau *Fils de l'Étoile* ?

A l'Opéra-Comique. — M[lle] Aino Ackté vient de signer son engagement avec M. Albert Carré pour la saison prochaine.

Société symphonique. — Il vient de se fonder à Lyon une Société artistique qui a pour objet la création de grands concerts symphoniques. Un syndicat de garantie s'est fondé sur l'initiative de M. Witkowski, qui assure à ces concerts un revenu annuel de 10.000 francs pendant quinze ans. Cette somme importante est versée chaque année par les membres fondateurs

de la Société. Ce syndicat de garantie a pour président d'honneur M. Edouard Aynard, député du Rhône, pour président effectif M. le docteur Maurice Vallas, professeur à la Faculté de médecine, et pour vice-présidents MM. Maurice Isaac et le docteur Jamain. La Société ainsi formée a choisi pour administrateur et directeur artistique M. Witkowski, qui dirigera les concerts et qui, dès la saison prochaine, se consacrera entièrement à sa nouvelle tâche. Avec un orchestre permanent formé de musiciens professionnels, il organisera d'abord une série de concerts purement symphoniques, puis, en s'adjoignant les chœurs mixtes de la *Schola cantorum*, il donnera des auditions de grandes œuvres telles que cantates, oratorios, etc. L'entreprise prendra le titre de Société des grands concerts de Lyon.

— A signaler aussi la matinée des élèves de M. Henri Schickel (violon et accompagnement), où fut acclamé un enfant de dix ans dans le *Poème hongrois* de Lederer. M. Fr. Gervais, violoncelliste, prêtait son concours à cette audition et a brillamment exécuté la *Gavotte* de Popper.

Mondanités. — Le 29 mai, avait lieu, en l'hôtel de Mme la comtesse de Béarn, un fort beau concert de charité, où M. Marty dirigeait l'Ouverture de *Léonore*, M. Risler jouait le *Concerto en sol* de Beethoven, Mme Litvinne chantait le Finale d'*Armide*, et M. le prince Pierre de Caraman Chimay, dont le talent de violoncelliste est connu, interprétait avec ampleur l'*Elégie* de Fauré. Grand succès pour tous, et bien mérité. Mais c'est avec une attention plus vive encore qu'on écoute une svelte jeune femme, en robe noire simple et riche, chanter trois airs médiocres de Tirindelli, Puccini et Boïto ; car on reconnaît, à son joli visage insignifiant, à sa bouche qu'abaisse un pli de fatigue plutôt que de dédain, celle que Paris nomme, à l'instar de l'Italie, la Cavalieri. On se dit à l'oreille qu'elle refusait récemment un cachet de cent cinquante louis, et que chez Mme de la R., elle portait pour plus d'un million de bijoux. Elle chante cependant, modeste, la voix un peu voilée, avec des trilles embarrassés et des traits approximatifs ; elle chante, comme on récite une leçon, et fait exactement les nuances et les gestes aux endroits qu'on lui a indiqués. Pour une audition d'élèves, ce serait très gentil.

— Le 6 juin, à l'audition très brillante des élèves de M. Paul Braud, on a particulièrement remarqué la jolie interprétation de Mlle Gilberte Beaulavon, dans des pièces de Liszt, Marmontel et Gabriel Pierné.

Une trouvaille. — Un hasard romanesque a fait tomber entre nos mains le curieux manuscrit que voici : nous le publions dans l'espoir de retrouver son légitime propriétaire, et aussi pour l'agrément de nos lecteurs :

« Oui, j'ai lu les *Egarements de Minne*, oui, je les aime ; mais je ne l'avouerai pas, car, tout en admirant le talent de Willy (talent qu'il galvaude à plaisir, d'ailleurs), j'ai contre cet écrivain à succès la plus tenace des animosités.

« Depuis sa première « Claudine », je n'ai jamais pu fermer un de ses livres sans grincer des dents. Car il m'a volé et a vulgarisé toute ma sensualité secrète et toute mon esthétique de la femme. Sa Claudine, qui parut à tant de lecteurs une effarante créature d'exception, était depuis longtemps mon idéale amie. Je ne l'avais pas autant précisée, elle n'était pas aussi charmante, mais tout de même c'était une de ses sœurs. Cela paraît idiot, ce que je dis là, parce que je ne suis pas littérateur et que je ne devrais pas prétendre à comparer mon imagination à la sienne, mais c'est pourtant la seule façon d'exprimer la vérité. Romanciers, poètes, peintres, musiciens ou confiseurs, nous sommes tous égaux devant le Sexe souverain. Un sculpteur et un épicier pourront communier profondément

sous les espèces d'une forte fille blonde aux deux extrémités de l'Europe et se sentir plus réellement frères que deux artistes de la même école. C'est ainsi que moi, humble musicien, j'ai pu penser en même temps que Willy et me reconnaître avec rage dans ses volumes successifs. Le phénomène n'est pas anormal. Claudine était dans l'air. On a pu le voir aussitôt après le roman de Willy, les Claudine ont pullulé dans la littérature, dans les rues, même dans les brasseries, ce qui est tout bonnement sublime ! Ce n'est pas le livre de l'homme au bord-plat qui a réformé ainsi toute la moralité et l'esthétique du commencement du xxe siècle, mais c'est lui qu'on attendait : il répondait à un besoin secret et impérieux. Willy a eu l'incroyable adresse de le deviner. J'étais de ceux qu'il ne surprit pas et qu'il combla de rancunières délices. Et c'est bien la meilleure preuve que son livre est un chef-d'œuvre.

« *Pelléas* nous a fait le même coup en musique ! Debussy a cueilli dans l'air toutes les successions de neuvièmes qu'osaient les jeunes musiciens dans le secret de leur piano. Il a concrétisé des tendances éparses et les a traduites d'une façon définitive, à notre joie désespérée. Car nous sommes cinquante qui retrouvons dans nos manuscrits anciens des harmonies que nous sommes obligés de déchirer parce que Debussy les a définitivement signées à notre insu ! Et c'est pour cela aussi que *Pelléas* est un chef-d'œuvre !... »

Vingt-trois directeurs de théâtres arrêtés. — Le tribunal de New-York ayant décidé que les théâtres ne sont pas propriété privée, M. Conried, directeur de l'Opéra, et vingt-deux autres directeurs de théâtre ont été arrêtés sous l'inculpation d'avoir systématiquement refusé ses entrées au critique dramatique du journal *Life*, M. Metcalfe.

Les directeurs s'étaient ligués contre le journaliste, dont ils redoutaient la malicieuse critique.

Les accusés ont été remis en liberté sous caution, et l'affaire viendra en jugement prochainement.

PAN.



PUBLICATIONS RÉCENTES

ALBERT ROUSSEL. — *Quatre Poèmes* de Henri de Régnier. Piano et chant. Paris, Bellon Ponscarme. Très intéressant recueil, dont nous parlerons bientôt avec plus de détail.



Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



LA MUSIQUE ITALIENNE CONTEMPORAINE

Maintenant que la désolante saison d'opéra italien a pris fin sur un grand appel à la générosité publique, il est intéressant de faire un rapide bilan de la musique italienne contemporaine et des quelques causes de sa déchéance.

Dans sa *Musique de l'avenir*, Wagner écrivait : « Un opéra italien doit contenir au moins un air que l'on écoute volontiers ; pour avoir du succès, il faut que la conversation des spectateurs soit interrompue et qu'on puisse écouter la musique au moins six fois. Le compositeur qui sait une douzaine de fois arrêter l'attention de son auditoire sur sa musique est exalté comme un génie et glorifié comme un créateur inépuisable de mélodies... »

Cette absurde *conception mélodique* de l'opéra, laissée en héritage par la génialité éclatante et tyrannique de Mozart, de Rossini et de Meyerbeer, continue à sévir sur tous les esprits. Les talents les plus jeunes et les plus ardents, qui s'approchent de la symphonie beethovienne et de l'œuvre héroïque de Wagner, en rêvant d'horizons immenses ouverts à leur inspiration, sont vite rappelés aux nécessités réelles qui leur réclament des opéras et *rien que des opéras*, dont l'architecture traditionnelle ne demande à son tour qu'à être modernisée par de nouvelles agglomérations de notes et de nouvelles combinaisons mélodiques, sans que la ligne générale en soit altérée.

Les maîtres vénérés des Conservatoires de musique et le grand maître misonéiste : le public, sont les gardiens de cette écrasante tradition et les ennemis de toute inspiration qui s'efforce vraiment d'atteindre le niveau contemporain de l'expression musicale.

Aux compositeurs italiens le public et les artistes mêmes ne

demandent pas des extériorisations mystiques de leur tempérament, une musique libre d'une liberté animique sans bornes comme une fugue de Girolamo Frescobaldi, une page descriptive de Claudio Monteverdi, une sonate de Scarlatti, une suite de Bach, une page de Beethoven, une ouverture de Wagner, un quatuor de Debussy. Toutes les tendances italiennes ne convergent que vers l'unique but, l'unique idéal réalisable et digne d'être rêvé par chaque compositeur : l'opéra. Cet opéra demeure encore tout à fait étranger à la victoire wagnérienne de l'esprit philosophique sur l'impulsivité, de la science profonde des leit-motifs et des procédés sur les acrobaties de la vocalise. Il est bien loin de la fusion absolue de la voix humaine et de la voix de l'orchestre que nous trouvons dans *Pelléas*.

L'évolution de la musique orchestrale, la signification idéale de la voix des instruments continuant et élargissant jusqu'aux dernières limites de l'émotion la voix de l'homme, a échappé aux Italiens. En cela, ils ont été entraînés par leur tempérament extrêmement individualiste, et par leur passionnalité violente, qui les pousse fatalement plutôt vers la vie extérieure, d'où dérive l'amour du geste et de l'action, que vers les profondeurs immobiles de la vie de l'âme; de là leur éloignement général du vague divin de l'Idée sans forme, qui a produit les grandes conceptions métaphysiques et les symphonies de Beethoven.

Les Italiens ne sont pas un peuple contemplatif. Ils aiment l'extériorisation formelle du sentiment, le geste et l'émotion du geste. Aussi n'ont-ils pas pu suivre les transformations profondes qui s'opéraient dans la nature même de la musique devenant suprêmement instrumentale et dissonante.

Le culte de la voix humaine, du *bel canto*, de l'action humaine, raffermi par l'influence de l'éclat rossinien, a perpétué chez eux cette faute grave qui fait servir la musique uniquement à *accompagner* le drame, l'action, un drame quelconque, une action quelconque, qui la précisent et la rendent capable de communiquer une émotion claire et immédiate. Naturellement, la forme musicale qui pouvait constamment se prêter à satisfaire cette aspiration était la forme mélodique. Et c'est dans la formule mélodique élémentaire, à la structure et aux contours pauvres et enfantins, que les Italiens ont cristallisé leur inspiration. L'infinie mobilité du rythme de Beethoven, de Weber, de Schumann, de Wagner, a été par eux constamment sacrifiée au triomphe mélodique. Tout grand élan du compositeur fut ainsi paralysé. Ils ont oublié ou ignoré la marche de la musique, qui de plus en plus devient, de vocale, instrumentale, de mélodique, symphonique, et de consonante, dissonante.

L'opéra de Mozart, de Rossini et de Meyerbeer est resté pour

les Italiens, comme, d'ailleurs, pour le gros public et pour certains compositeurs officiels français, allemands ou russes, le seul modèle classique digne d'être *copié.*

§

Des efforts pourtant ont été déjà accomplis en Italie pour ouvrir les portes trop fermées de la Tradition aux grands souffles de l'Innovation, telle que les autres peuples l'ont réalisée depuis un siècle. Un de ces efforts fut fait par Verdi : il aboutit à *Otello* et à *Falstaf.*

L'*Otello* compte des scènes d'une si grande et d'une si noble puissance, et d'une si profonde pénétration de l'esprit héroïque qui domine et tue les créatures tragiques de Shakspeare, que l'œuvre écrite par un vieillard apparaît sur les horizons italiens comme une promesse du printemps très proche. Dans *Otello*, il y a de nombreuses et fâcheuses facilités mélodiques qui trahissent le décorateur de *Rigoletto* et d'*Aïda ;* mais les plus belles et les plus fortes qualités du maître qui écrivit le « quatuor » de *Rigoletto* et *Aïda* se montrent assez évoluées dans tout le quatrième acte, où une belle atmosphère musicale, sombre et terrible, révèle, exprime, enveloppe, continue, élargit indéfiniment la catastrophe du héros more. Ces qualités d'atmosphère du dernier acte font oublier la banalité insupportable de l'air par trop célèbre d'*Otello* : « Adieu, saintes mémoires... » Et toutes les beautés éparses dans le drame, telles que le toast méphistophélesque de Iago et son « Credo », marquent le dernier élan d'un grand maître, qui, résumant toute la musique italienne d'un demi-siècle, et par cela mille fois responsable, vécut trop longtemps étranger à la marche superbe, orgueilleuse, fatale de toute la musique.

Le mélodrame de Verdi, comme ceux de presque tous les Italiens, garde, en les modifiant à peine, les formes traditionnelles de l'opéra : le récitatif et l'air, les quelques mesures de remplissages ou de banales et vaines figures d'orchestre préparant l'attention du public à une mélodie ou à une ritournelle qui va être répétée par les instruments ou par le chanteur. L'orchestre, chez Verdi, comme chez les autres, conserve encore trop souvent ce caractère de simple accompagnement qui suggérait à Wagner l'image un peu grotesque d'une « monstrueuse guitare ». De nos jours, cela est laid et insupportable et témoigne d'une déconcertante misère. Cependant, de la forme juvénile de l'opéra, dont Verdi avait hérité, jusqu'aux dernières œuvres de ce maître, si l'évolution logique de la musique n'est

pas suivie dans toute sa plénitude, on y peut retrouver cependant des signes de progrès d'un intérêt tout particulier pour l'idée qui sera la conclusion de cette étude rapide et synthétique.

Un autre maitre, à la fois compositeur et poète de grand talent, M. Arrigo Boito, fut un des premiers qui sentit l'extraordinaire puissance de vie que la musique avait acquise hors de son pays. Il s'efforça à rendre dans une ample vision dramatico-musicale le drame noble et logique que Wagner avait rêvé et réalisé.

M. Boito ne conçut pas, suivant l'exemple wagnérien, le drame héroïque de sa race, il ne comprit pas le rôle d'exaltation sociale que doit jouer la musique, lorsqu'elle est renouvelée devant l'âme des hommes par un génie à la fois musicien, poète et philosophe. M. Boito, pourtant, ne choisit nullement son drame pour l'agrément du public, en envisageant un succès immédiat. Au contraire, à vingt-cinq ans il éleva tout d'un coup la conception dramatique musicale aux sommets très purs de l'œuvre d'art conçue en artiste, poursuivie en artiste, réalisée en artiste.

Il résuma, dans une architecture légère et profonde et dans de beaux détails de style toute la tragédie gœthienne de Faust. Son drame *Méphistophélès* n'est ni un vagabondage artistique ni une reconstitution d'histoire. Il se tint bien loin de la profanation que Gounod fit de Gœthe. Il rompit aussi avec beaucoup des conventions de l'ancien opéra. Sa musique y est grandiose, de haute inspiration mélodique. Son orchestre s'efforça de *compléter* le drame « avec la signification qu'avait le chœur dans la tragédie grecque ».

Il ne donna pas à son orchestre toute la portée philosophique de la polyphonie du maitre de Bayreuth, avec la fatale « unité dans l'art », apportée par l'enchevêtrement des leit-motifs. Mais il atteignit les limites du tragique qu'un esprit *encore* mélodique, quoique révolté, pouvait toucher.

Méphistophélès fut une tragédie musicale de beauté et de révolte. Aussi au commencement fut-elle sifflée. Plus tard, elle enthousiasma toute la nation, elle gagna l'étranger, mais elle ne fut suivie ni comme exemple ni comme tendance. M. Boito lui-même, après cette œuvre étonnante de sa jeunesse, n'a plus rien produit en musique, bien qu'il promit toujours à sa patrie un peu lasse de l'attendre une nouvelle tragédie musicale : *Nerone*, dont il a publié le drame trop romantique il y a trois ans.

M. Pietro Mascagni a renouvelé l'effort, pour donner à la musique italienne une consistance orchestrale s'approchant de

la polyphonie; mais plutôt qu'à des réalisations symphoniques, chez lui aussi l'orchestre ne tend qu'à faire un vague travail sur des mélodies. La compréhension philosophique de la musique, déjà assez limitée dans l'œuvre de Boito, lui est indifférente.

Parmi les compositeurs contemporains de l'Italie, Mascagni reste le plus ardent et le plus original. Malheureusement il partage avec la presque totalité de ses confrères de tous les pays le tyrannique penchant de *plaire au public.*

Or, le public est partout et en tout temps la foule amorphe, la conscience complexe et sans nom, l'âme collective opaque, qui reçoit sa lumière du génie, c'est-à-dire de l'individu synthétique qui la résume et la continue à son tour, comme elle résume toute l'individualité médiocre d'un temps. C'est pour cela qu'au lieu de la seconder, le génie de l'artiste *doit constamment lutter* contre la foule. Sa lutte, la lutte de l'Innovation contre la Tradition, est celle qui perpétue la vie de l'art en le renouvelant sans cesse.

Les compositeurs italiens, pas plus que les autres en général, n'ont compris cette nécessité. Ils ont suivi les tendances et les succès du théâtre de prose. Et c'est ce manque d'esthétique dans le choix des sujets, par exemple, qui a donné naissance en Italie à un groupe de musiciens réalistes, dont le premier fut le maestro Mascagni.

Gabriele d'Annunzio me dit un jour : « Avec Niccolo van Westherout, nous voulions créer à Rome un mouvement artistique, pour compléter notre éducation musicale suivant l'évolution de la musique instrumentale, lorsque, tout d'un coup, au théâtre de l'Argentina, *éclata* la *Cavalleria Rusticana* ! »

En effet, à la suite d'un concours de l'éditeur milanais Sonzogno, un jeune maestro, chef obscur d'un petit orchestre d'une toute petite ville de l'Italie méridionale, fut appelé à la gloire troublante de la rampe, et, dans tous les pays, aux plus grands honneurs populaires et aux plus opulentes recettes. Aucune noblesse, aucune délicatesse, aucun souci d'art. La tentative du jeune compositeur (tentative purement formelle) contre le mélodrame historique était aussi superficielle, enfantine et stérile que celle de Verdi écrivant la *Traviata*. Verdi aussi avait cru *renouveler* l'opéra, en abandonnant la traditionnelle richesse des costumes historiques pour présenter ses personnages en habit noir et cravate blanche. Il avait suivi les manifestations naturalistes-romantiques françaises que représente la *Dame aux Camélias*, comme Mascagni suivit le mouvement littéraire réaliste, tirant son drame d'une nouvelle de mœurs de l'écrivain sicilien Giovanni Verga

Cependant, il y a certaines pages et certains procédés d'or-

chestre de *Cavalleria* qui révèlent une profonde culture technique et une hardiesse de conception qui se seraient assurément développées chez le compositeur, si le milieu l'avait aidé.

L'exemple réaliste donné par Mascagni, et accepté d'une façon enthousiaste par tous les publics du monde, fut malheureusement suivi. L'imitation la plus fâcheuse, la plus dépourvue de sens artistique et la plus révoltante qui soit est celle de M. Léoncavallo, auteur des *Paillasses*, qui tiennent l'affiche de l'Opéra. *Pagliacci*, par ses agglomérations vulgaires de sons, n'aurait jamais dû avoir droit à la critique des artistes.

Ainsi ni Mascagni ni Léoncavallo ne purent créer un véritable mouvement mélodramatique *réaliste*, car aucune idée préconçue ne les poussait dans une ligne esthétique. Ils ne recherchaient que le succès. Aussi choisirent-ils leurs sujets indifféremment dans le drame historique ou dans les éternelles ritournelles des motifs romantiques. Léoncavallo écrivit *Les Médicis*, drame et mélodrame complètement raté, et *Zaza*, mauvaise pièce qui accentua ses qualités de brutalité antiesthétique. Mascagni, tout en étant vraiment artiste, s'est égaré à la recherche de ses thèmes dramatiques dans l'âpre romantisme du *Ratcliff* ou dans le romantisme à l'eau de rose de l'*Ami Fritz*.

Ces drames ne font avancer ni l'art ni la conception esthétique de l'art. Ils ont toujours ce caractère antiphilosophique, purement impulsif et presque inconcevant, qui distinguait l'ignorance des musiciens d'autrefois ; aujourd'hui cette ignorance est inadmissible. Mais, du moins, Mascagni a écrit un peu partout des pages d'une bonne et émouvante originalité ; parmi elles, il faut placer quelques passages sombrement tragiques de *Ratcliff*.

Ce musicien était admirablement doué pour développer les tentatives élémentaires de Verdi et de Boito, pour donner à l'Italie un opéra qui ait l'allure d'un drame musical. Mais la fièvre de la composition et le vertige du succès l'ont peut-être stérilisé à jamais.

Cependant, parmi les livrets de deux versificateurs surchargés de besogne, MM. Illica et Giacosa, que la tyrannie capitaliste de M. Ricordi impose à tout compositeur désireux d'arriver, M. Mascagni a su choisir son drame *Iris*. Tout en étant un drame fort insignifiant, *Iris*, qui n'est qu'une simple vision japonaise sentimentale et sensuelle, sans soucis d'histoire ou de tendances littéraires, lui a permis d'écrire de la musique à la fois forte et douce, assez intéressante. Dans la médiocrité de cette musique, il est étrange de constater encore les possibilités originales du compositeur qui a su rendre efficacement au dernier acte l'atmosphère d'une aube grise et sinistre, dans laquelle des

chiffonniers trouvent sur un tas d'ordure le corps de la belle et malheureuse Iris. Dans l'*Hymne au Soleil* de cette même œuvre, faute de phrases musicales puissantes, toute l'émotion est confiée au dynamisme de l'orchestre ; mais il y a une certaine solennité d'inspiration qui peut faire classer cet *Hymne* parmi les rares compositions italiennes modernes purement orchestrales, et cela bien qu'il se rapproche beaucoup trop de l'instrumentation *coloriste* russe à la manière de Rimski-Korsakoff.

Mascagni a voulu aussi refaire l'ancien opéra italien en mettant sur la scène d'anciens masques des temps de la *Commedia dell' Arte*, avec leurs grossières subtilités et leurs amours. Il a cru rendre ainsi un grand hommage à l'art italien. Et par un caprice malheureux, il fit le même soir pour la première fois représenter les *Maschere* dans sept théâtres de la péninsule. Il dédia son opéra à lui-même. C'étaient là des originalités faciles. Les publics des divers pays firent un accueil bien différent à la nouvelle œuvre du maestro le plus populaire d'outre-monts. A Rome, où il dirigeait lui-même, j'ai vu des ouvriers crier d'enthousiasme lorsque le chœur des *Maschere* chantait sur une phrase des plus banales : « Et nous t'aimons, ô bel Art italien ! » On avait voulu voir dans cette phrase la résurrection de l'art national !

Mais la tentative avorta. Dans la même année, les *Masques* triomphèrent et furent oubliés.

En réalité, *Iris* est jusqu'ici la seule œuvre qui, après *Méphistophélès* de Boito, puisse donner une idée des efforts des Italiens vers un théâtre musical digne des réalisations des autres pays.

Un autre musicien producteur de mélodrames est le maestro Giacomo Puccini. Celui-ci n'apporte rien à la musique italienne. Il suit les maîtres français contemporains et surtout M. Massenet, que maintes fois il imite servilement. M. Puccini n'a pas la vulgarité de M. Léoncavallo, mais il n'a pas non plus l'intelligence ouverte et l'esprit d'originalité de M. Mascagni. Sa musique est molle, sentimentale ; elle ne fait que noyer en mode mineur toutes les plus belles énergies de la vie. Ses personnages, choisis dans la littérature française, n'ont plus ce caractère d'insoucieuse sensualité et de vague sentimentalité qu'ils ont sur leur scène d'origine. Passés à travers l'esprit italien, rendus par une musique toujours faible et incolore, ils deviennent imprécis et insignifiants.

M. Puccini a atteint son plus grand succès avec les *Scènes de la vie de Bohème*. Du réalisme romantique, du romantisme mou, et toujours du romantique ! Les rapins vagabonds et parasites du Quartier-Latin impressionnèrent, par leurs allures d'artistes sentimentaux, tous les rapins du monde. On pleura

sur le sort de Mimi, et on se répéta « le thème de Rodolphe », « le thème de Marcel », etc., qui ne sont que de pauvres adaptations de la loi du leit-motif. M. Léoncavallo, pour exploiter le bon moment, écrivit lui aussi une *Vie de Bohème*.

Un journaliste, ami de M. Puccini, publia un jour, dans la *Tribuna* de Rome, une interview du compositeur lucquois. Le journaliste, voulant rendre hommage au musicien, le présentait désespéré de ce qu'aucun libretto, parmi les milliers qu'il recevait, n'arrivait à *inspirer* le maître ! Cet article, fait pour vanter un artiste, étalait au grand jour le mérite d'un musicien qui n'avait pas la dignité de son art. M. Puccini attendait de la Providence un livret capable de l'inspirer. Il ne savait pas qu'aujourd'hui le musicien doit être conscient de son grand rôle dans la vie esthétique des peuples, et doit penser beaucoup et méditer beaucoup sur la destinée de la race et sur les grandes tendances animiques de son temps. Dans ses méditations il doit poursuivre la vision digne d'exalter son inspiration, celle qu'un poète ensuite précisera en paroles.

M. Puccini ignore tout cela. Et il fait annoncer par les journaux que la tradition glorieuse de l'Italie ressuscitera, lorsque dans une œuvre il aura repris les anciennes formules de l'opéra : cavatines, duos, quatuors, airs, récitatifs, etc. M. Puccini semble croire qu'en la charpente d'un drame primitif réside le secret de sa gloire. Il ignore que la musique dramatique s'est *développée* avec Weber, Wagner et Debussy, et ne *peut* plus retourner un siècle en arrière, pour reprendre des formes embryonnaires que la primitivité des maîtres avait pu concevoir. On ne rajeunit pas un homme en imitant ses gestes d'enfant.

M. Puccini ignore tout cela. Il a mis en musique une *Madame Bovary*. Il a écrit un mélodrame sur la *Tosca* de Sardou. Ce travail eut les plus grands honneurs parisiens ; le drame sensationnel du grand décorateur français et l'amitié franco-italienne contribuèrent à sa gloriole. Mais *tout* cela n'est pas de l'art. Insoucieux des efforts orchestraux, auxquels s'essaye M. Mascagni, M. Puccini, au moment culminant de la *Tosca*, lorsque *Scarpia* meurt, au lieu d'annoncer avec *tout* son orchestre le point synthétique du drame... déclare son impuissance et se tait.

Les œuvres de M. Puccini se prêtent à beaucoup d'autres remarques, techniques et littéraires, de ce genre...

Comme lui, M. Giordano subit l'influence française, littéraire et musicale, et écrit des drames à grands bruits pathétiques, tels : *André Chénier*, *Fédora*, *Siberia* ; sa dernière œuvre contient des poses très belles, mais qui ne nous suffisent point.

Moins connus, d'autres musiciens ont travaillé avec con-

science et avec intelligence. M. Catalani, M. van Westherout, M. Franchetti et M. Cilea ont suivi de meilleurs chemins.

M. Cilea a montré dernièrement, dans son œuvre *Adrienne Lecouvreur*, la volonté sincèrement artistique de se conformer aux nécessités nouvelles du théâtre musical. Il a fait sa musique sur un schéma dramatique assez libre, qui se développe en tableaux, et s'éloigne un peu de l'absurde conception de l'ancien opéra. Sa musique est douce et tendre, mais combien fatiguée !

M. Franchetti, dans *Cristoforo Colombo* et dans *Germania*, montre une personnalité d'artiste non originale, mais faite d'excellente culture et de noble effort. Sa musique manque de grand élan et d'inspiration ardente, il n'atteint jamais les grands contrastes de lumière et d'ombre qui caractérisent les œuvres puissamment conçues. Mais sa maîtrise orchestrale réalise de belles et poignantes tentatives d'ambiance qu'on retrouve dans le prélude du troisième acte de *Cristoforo Colombo*.

Les deux maîtres Catalani et van Westherout, morts tous les deux trop jeunes, étaient les seuls qui semblaient destinés à réformer la musique italienne dramatique. Doués d'une inspiration très noble, ayant approfondi l'étude de toutes les puissantes ressources de la musique contemporaine, poussés eux aussi vers le théâtre par la fatalité mélodique de leur race, ces deux musiciens suivirent dans des chemins divers la même vision d'une musique théâtrale qui se rapprocherait le plus de la « musique pure ». Ils rêvèrent une musique surgissant du gouffre des instruments, comme de l'âme immense et obscure de la nature, pour *suggérer* un « état d'âme » ou un fait d'âme, que la voix de l'homme *préciserait* dans une parole définie : récitatif ou chants. Le Toscan Alfredo Catalani écrivit la *Loreley*, œuvre d'un sentiment exquis. Niccolo van Westherout, d'une ancienne famille hollandaise d'organistes établie dans le midi de l'Italie, laisse, entre autres drames et sonates, *Cimbelino* et *Fortunio*. Leurs recherches et leurs hauts efforts étaient déjà de claires promesses. L'Italie pouvait rêver son renouveau, qui l'aurait élevée au niveau de l'évolution musicale. Mais ces deux fiers et solitaires rêveurs d'un grand rêve d'art moururent trop jeunes.

A côté de ces musiciens plus ou moins créateurs, un maestro-compositeur, M. G. Orefice, a perpétré la plus grande profanation qui pouvait atteindre un génie, qui étant mort ne peut plus se défendre. Il a transcrit sur un libretto de M. Angiolo Orvieto presque toute la musique de Chopin, croyant ainsi rendre un hommage au génie du divin malade. Le libretto a comme sujet et comme titre : *Chopin*. Des lignes laissées par George Sand, disant qu'un jour la musique de Chopin pourrait servir intégralement à remplir un opéra, ont donné le prétexte aux deux artistes

italiens de faire chanter Chopin et la Pologne sur tous les thèmes des préludes, nocturnes, etc., du maître. Ils ont poussé leur profanation jusqu'à *orchestrer* la musique de Chopin.

Une telle œuvre, faite d'ailleurs avec un souci d'art et une subtile conscience, mais absurde et néfaste à tous les points de vue de l'esthétique, ne nous aurait pas intéressés si nous n'avions pas entendu dire qu'en Pologne elle avait été agréée et fêtée. Et on l'a jouée à Paris !

§

J'ai suivi jusqu'ici les manifestations musicales les plus symptomatiques du théâtre italien contemporain. Je n'insiste point sur le caractère qu'a ce théâtre dans le mouvement musical récent de la France, de la Russie et de l'Allemagne.

Le mouvement général de la musique tend de plus en plus à la symphonie, sous la forme de symphonie pure, de poème symphonique ou de prélude. Cette tendance générale correspond en peinture au phénomène préraphaëlite de 1840 et à l'avènement de Rodin. Elle proclame les droits de domination de la vie intérieure contre l'extériorité du sentiment et contre le culte du geste. Elle se rattache à l'idéal de la musique qui précéda l'opéra, et fut religieuse avec Palestrina et Bach, et dramatique avec Claudio Monteverdi, comme les préraphaélites se rattachèrent à l'art profond des précurseurs de Raphaël. Dans tout le désordre des personnalités indisciplinées, les efforts des musiciens semblent préparer partout la grande réalisation du drame musical de l'avenir. Après Wagner, et sauf *Pelléas et Mélisande*, aucune forme de théâtre ne peut plus satisfaire la logique renouvelée de notre esthétique.

L'Italie se renferme dans ses vieilles formes. La *nécessité mélodique* des Italiens, que même le grand Spontini subit entièrement, se perpétue par leur mauvaise éducation musicale. — En Italie, les grandes auditions orchestrales sont très rares (1); elles sont loin de devenir les *Concerts du dimanche*, qui créent de plus en plus un temple pour les esprits insatisfaits et anxieux de beauté, c'est-à-dire d'*oubli esthétique*. L'éducation musicale est faussée par l'admiration excessive des opéras du siècle dernier et par l'ignorance des chefs-d'œuvre orchestraux, de Bach

(1) J'ai sous les yeux le programme d'une saison de concert, de l'*Academia di Santa Cecilia*, institution triséculaire, à Rome. Sur 8 concerts, à côté d'une audition de musique ancienne et des œuvres wagnériennes fort bien dirigées par le maestro G. Martucci, deux concertos remplissent un concert entier, et Gounod (! figure à côté de Mozart, Handel et aussi de M. Camille Saint-Saëns.

aux Russes et à Debussy. A cause de cette faible culture musicale, jamais l'exaltation créatrice n'exprimera l'essence tragique du drame : elle se bornera à le décorer, sinon à l'interpréter. Toute musique qui, dans les mille ressources des combinaisons orchestrales, ne porte pas d'une façon très visible, et reconnaissable à première vue, les petites fleurs de la mélodie, n'est pas compréhensible, et, *surtout*, « c'est de la musique qui ne parle pas au cœur ». L'immense forêt orchestrale, avec ses voix infinies, si elle ne renferme pas quelques petites fleurs que la main insoucieuse puisse cueillir, *ne parle pas au cœur*. J'ai entendu en Italie comme en France de semblables propos. Et, en réalité, on peut étendre les constatations que je fais pour l'Italie, où tout effort orchestral manque, aux Russes, qui adorent l'opéra italien, aux Français qui l'honorent, et aux Allemands de Vienne et de Berlin qui accueillent sur les scènes impériale l'exportation de quelques Italiens. Mais les Russes ont les symphonies de Borodine et les poèmes orchestraux de Rimski-Korsakoff, de Glazounow et de Balakirew, et les Français, à côté des profanateurs et des médiocres pleins de talent qui suivent la tradition de la musique « qui parle au cœur », ont l'œuvre de Berlioz, de César Franck, de Vincent d'Indy, de Debussy, de Dukas ; les Allemands ont l'excellent Bruckner, le paradoxal wagnériste Richard Strauss, et quelques symphonistes tels que Goldmark, Gustave Mahler, Gernsheim, Max Schillings...

L'Italie s'obstine à suivre son mauvais chemin. Pourtant, dans toutes ses capitales, des groupes de talents d'avant-garde fondent des sociétés de concerts, pour répandre la culture sévère et féconde de la « musique pure ». Une tentative personnelle fut même faite par le jeune maestro Veneziani, qui écrivit des « mélologues » sur des lyriques du poète Domenico Tumiati.

Deux musiciens de talent, MM. Sgambati et Martucci, ont composé de bonnes œuvres orchestrales. MM. Martucci, et Toscomini, excellents conducteurs d'orchestres, et le profond historien de la musique M. Luigi Torchi, continuent avec leur savante activité à poursuivre le « rêve wagnérien » conçu à Bologne, dans la docte Bologne, qui la première accueillit en Italie le charme irrésistible de la musique du nord.

Un autre renouveau, ou un fort désir de renouveau, se manifeste en Italie dans la musique sacrée. Le cardinal Sarto, Pie X, accueillit à la chapelle Marciana à Venise le jeune maestro Perosi et loua ses oratorios, où se révélait une personnalité musicale et poétique assez remarquable. Aujourd hui, le maestro Perosi est maître de chapelle de la chapelle Sixtine. Quelle voie suivra-t-il maintenant qu'il détient un grand pouvoir ? La fameuse ordonnance « motu proprio », partie de Rome, inspirée par la

Schola de la rue Saint-Jacques, qui dans le but de ramener la musique religieuse à la pure forme grégorienne, interdisait dans l'église la musique orchestrale, retrancha presque comme non-religieuse la messe en *ré* de Beethoven, ainsi que tous les oratorios de l'abbé Perosi. L'ordonnance fut rapportée. Est-ce l'œuvre de la révolte silencieuse des maîtres de la chapelle sixtine? Toujours est-il que le maestro Perosi suit ses idées de renouveau dans la musique religieuse et nous annonce ses nouveaux oratorios. Y trouverons-nous la polyphonie vocale à la manière de Palestrina, ou encore l'orchestre trop pathétique et le chant dramatique des précédents ?

Ces oratorios, d'inspiration bachienne, furent une grande promesse. Dans la *Résurrection de Lazare* et dans le *Noël*, certains accents des chœurs et certaines descriptions orchestrales (comme celle de la nuit des Bergers dans le *Noël*) sont d'une telle énergie douloureuse et ardente, que la passionnalité dramatique du compositeur, chevauchant une noble polyphonie de l'orchestre, devient angoisse. Le chœur « Jucundavit filia Sion », de l'oratorio de Noël, est d'un mouvement dramatique que certes la divine sévérité immobile de Bach, ou la profondeur métaphysique de Beethoven, n'auraient pas accepté pour leurs élans théistes. Mais Perosi, comme Berlioz, est un musicien chrétien trop vibrant de toute l'anxiété et de toute la fièvre contemporaines...

Et ce jeune maestro, une fois maître de ses moyens d'expression, mûri par une étude inlassable des chefs-d'œuvre qui révèlent la progressive richesse des procédés musicaux, épuré de quelques facilités de chant, où l'entraîne la fatalité de sa race, pourra peut-être faire jaillir de son âme quelque belle et haute inspiration, qui barre le chemin du succès à ces quelques compositeurs dramatiques, qui font de la musique comme les Napolitains jouent de la mandoline : avec trop de facilité.

Perosi est profondément sincère. Je l'ai vu, ému, dire d'admirables paroles devant le tout petit tableau de la tête du Christ de Léonard de Vinci, un des plus beaux chefs-d'œuvre du monde.

« On se demande pourquoi, avec tant de sentiment dramatique, vous ne faites pas du théâtre, » lui dis-je un jour. — Il me répondit : « Ma soutane me met à l'abri des molles vilenies qui affligent la vie des artistes, à l'abri de toute la superficialité de la vie que je ne pourrais pas reproduire devant une foule anxieuse de nouveauté et de gestes ; je m'enferme ainsi dans mon rêve religieux, qui est tout mon rêve d'art. »

Il y a donc en Italie des rêveurs solitaires, qui s'éloignent du théâtre banal et commerçant : ce sont des conducteurs d'orchestre et des compositeurs.

Des sociétés, dites *del Quartetto*, dans presque toutes les principales villes, s'efforcent avec une certaine intelligence à reproduire les œuvres des grands maîtres du passé. La société Bach, avec bien moins d'activité et d'ampleur, est un peu la *Schola Cantorum* de Rome.

Mais il n'en est pas moins vrai, et je le répète, que les musiciens se dirigent trop vers le théâtre. Et celui-ci ne fait que perpétuer les faiblesses et les erreurs de l'opéra élémentaire.

La musique continue à ignorer son rôle essentiel dans les arts ; elle continue à *revêtir des actions* banales d'un tissu quelconque de sons. Les œuvres qui en résultent n'arrivent qu'à satisfaire à peine quelques sentimentalismes et quelques sensualismes inférieurs. Pourtant l'Italie garde certains foyers de création d'où pourra jaillir quelque lumière. A Naples, quoique les chansonniers répètent souvent des clichés que le public chérit, et que les impresarii achètent volontiers, les fêtes de Piedigrotta tirent de temps en temps de l'âme d'un peuple joyeux, insouciant, voluptueux, de belles mélodies qui répètent la tendresse infinie de la célèbre chanson attribuée à Bellini, et la divine mélancolie de la musique italienne *avant* l'opéra vulgaire et destructeur. L'âme d'un peuple est un foyer impérissable.

Si par une culture orchestrale semblable à celle des trois pays qui se disputent la palme de la création contemporaine : la France, la Russie et l'Allemagne (et c'est la France qui l'emporte), les Italiens fondent au milieu de leur activité nationale refaite, des institutions efficaces comme les grands concerts et les grandes auditions orchestrales subventionnés par les gouvernements, ils pourront devenir dignes de la tradition.

Certes, aucune prophétie ne peut être faite. Car un génie peut surgir qui nous réserve de grandes surprises. Mozart adoucit et enrichit la rigidité orchestrale allemande par le chant italien ; avec cet orchestre enrichi, Beethoven fit son œuvre. Un génie qui ait conscience de son temps et de la fatale évolution des arts, pourrait donc peut-être un jour unir encore la mélodie italienne purifiée, approfondie, devenue autre chose, aux plus complexes beautés de la science harmonique, et surtout au sens philosophique du drame qu'on n'a plus le droit de négliger.

Mais l'opéra italien qui a encombré le Théâtre Sarah Bernhardt nous donne le droit de désespérer. Et l'on a eu grand tort de brusquer à Paris l'opinion universelle. Il eût fallu attendre des temps meilleurs et ne pas se présenter en suppliants là où jadis on triompha en rois.

RICCIOTTO CANUDO.



PENSÉES D'AILLEURS

De tous les instruments, si pénibles à entendre, le plus laid est peut-être encore le violoncelle. Ce son écrasé donne la douloureuse impression d'être dans un pressoir : on sent un poids sur sa poitrine, dont on voudrait rejeter au loin l'oppression. L'on pardonnerait encore au violoncelle s'il n'avait que ses deux cordes graves, — et encore, – jouées à vide par un très bon violoncelliste ; mais les deux cordes aiguës ! Il en sort un son si grinçant, même sous l'archet du virtuose le plus invétéré, que le grincement de pieds de chaise sur un parquet de bois ou de pierre n'est qu'un peu moins musical, mais reste égal en qualité. Qui donc a eu la fâcheuse idée d'inventer à la légère un art qui s'appelle la musique ? Un jour antique, un berger désœuvré se tailla dans un jonc un chalumeau à quelques notes plus ou moins mesurées. Aussitôt surgit un compositeur, qui voulut disposer ces notes en combinaisons variées. Cela ne suffit pas ; immédiatement à ses trousses se montra le théoricien, s'arrogeant le droit de dicter des lois pour la combinaison de ces petites formules. Et ainsi de suite, depuis la gamme de 5 notes jusqu'aux gammes innombrables de tous les pays, depuis le petit air de berger jusqu'au contre-point à 96 parties !

Puisque tout cela est introduit, ne pourrait-on au moins chercher à adoucir le son des instruments et ne pas se servir de leurs mauvaises notes, les priver même de ces dernières ; avoir un orchestre réformé, avec des sonorités triées, d'où on éliminerait toutes celles qui ne sont pas aussi parfaites qu'il est possible en ce monde ? Sinon beau, cela sera toujours moins pénible. L'on pourrait ainsi conserver : la première octave de la flûte, la même de la clarinette, un peu plus du hautbois et du cor anglais, les notes *justes seulement* des cuivres, les cordes à vide de la guitare, les octaves inférieures de la harpe, ni violons ni altos, mais des contre-basses, dont le son, quoique ce soit plutot un bourdonnement, n'est cependant pas désagréable.

On me reprochera de n'avoir pas de sonorités aiguës ; mais « aigu » n'est-il pas plutôt « strident » ? et d'ailleurs l'aigu est

relatif, nos perceptions étant de toute façon vite limitées. Faisons donc le sacrifice de quelques octaves.

Quant aux chœurs, j'en dirais la même chose que de l'orchestre; il faudrait trier les voix, en choisir une sur mille. On entend des souffles rauques. Si les chœurs étaient composés uniquement de voix timbrées et stylées et justes, il y aurait peut-être un certain agrément à les entendre chanter.

Mais quel plaisir y a-t-il à entendre le cliquetis du pédalier de l'orgue, qui couvre le bruit de la note, le vent que la flûte laisse échapper de partout, les affreux grincements des instruments à archet ? Puis il y a tous les petits bruits inhérents à l'orchestre, tournement de pages, nettoyage des embouchures, essai des anches, qui font que notre oreille assoiffée se tend pour distinguer au milieu de tout cela un peu de musique pure.

Une dernière chose resterait encore à abolir : c'est la musique pour instrument solo ou pour un seul instrument accompagné par le piano. Lorsqu'un seul instrument récite, il faut utiliser toutes ses ressources. Or celles-ci sont loin d'être agréables. Il y a dans chaque instrument quelques jolies sonorités que l'on peut mettre en valeur en les alternant avec celles d'une autre famille, de manière à éviter la monotonie qui résulte très vite du jeu continu sur le même instrument. Mais dans les soli les compositeurs et exécutants se croient obligés de ne laisser sans emploi aucune région de l'instrument, d'autant que les combinaisons seraient très limitées dans une étendue moindre. Evitons donc plutôt les soli pour ne pas avoir la tristesse d'entendre pendant un quart d'heure des ruissellements de harpe avec des notes aiguës comme des vrilles, ou bien un chant faux et angoissé du violoncelle en clé de *sol*.

ARMANDE DE POLIGNAC.



DIALOGUES DES MORTS

II

LISZT, WAGNER.

LISZT. — Qu'est-il donc arrivé, Richard ? Tu cries si fort que tu fais aboyer Cerbère. En accourant au bruit, je l'ai trouvé devant ta porte, le poil hérissé, l'œil en feu et les crocs menaçants. J'avais sur moi, par bonheur, quelques dragées du dernier envoi de la Princesse et dont il est friand. J'ai pu apaiser sa rage...

WAGNER. — Ah ! mais, tu sais, il commence à m'embêter, ce sale cabot ! Il grogne dès qu'il m'aperçoit, et je ne puis faire un pas sans l'avoir à mes trousses.

LISZT. — Calme-toi. Il n'est pas si méchant ; d'ailleurs, on l'adoucit bien vite avec la moindre croquignole. Il est sans haine et sans rancune. Au lieu de le traiter en ennemi, donne-lui de temps en temps une praline à la pistache. Tu en as toute une provision.

WAGNER. — Mais qu'est-ce qu'il a à être toujours après moi, sitôt que je parle ou que je bouge ?

LISZT. — Il croit accomplir son devoir de gardien d'un séjour interdit aux vivants. Ta fougue le déconcerte. Le pauvre animal ne peut s'imaginer qu'un mort ait conservé l'exubérance que tu as rapportée jusqu'ici, stigmate indélébile et incandescent résidu de l'indomptable volonté qui te soutint dans les épreuves terrestres pour créer, envers et contre tous, tes chefs-d'œuvre immortels. Enfin, il est sans doute un peu surpris du privilège qui t'échut peu à peu, d'accaparer à toi tout seul l'antre de ces lieux le plus vaste, qui suffisait jadis à la communauté d'une demi-douzaine d'ombres illustres, entre lesquelles, Palestrina, Schubert et le Français Couperin, si je ne me trompe.

WAGNER. — Ma foi ! je ne sais pourquoi ils sont tous partis l'un après l'autre, mais je n'en suis pas fâché. D'abord, on ne

pouvait causer de rien avec eux : ils n'avaient même pas lu Schopenhauer. Et puis, où aurais-je casé mes bagages ?

Liszt. — Encore un des étonnements de cet excellent Cerbère, de te voir installer ici tes sofas en moquette aux effilés de passementerie, tes fauteuils capitonnés, tes trois armoires à glace, tes deux pianos à queue, ta bibliothèque en chêne sculpté, tes bahuts *alt-deutsch* viennois, sans compter tes malles et leur contenu. Tu es le seul parmi nous à jouir d'un mobilier aussi complet. J'avoue que je n'aurais pas cru qu'on fût autorisé à introduire avec soi tant de choses en un endroit comme celui-ci. Avant toi et depuis, nul ne paraît l'avoir osé.

Wagner. — Il n'eût plus manqué qu'on se permît une observation ! Je l'aurais bien voulu voir. Il n'y a que cette brute de Charon qui ait commencé par ronchonner. Il en profita pour m'exploiter et me fit payer cinq voyages. En outre, je suis convaincu que c'est lui qui m'a volé une de mes tabatières en or, cadeau de Cosima pour ma fête. Heureusement, elle était en plaqué.

Liszt. — Tu as tort de le soupçonner. C'est un brave homme, un peu avide peut-être. La boîte a pu facilement s'égarer. C'était probablement la première fois qu'il avait à transborder un si grand nombre de colis...

Wagner. — Un si grand nombre !... Mais, à peine ai-je emporté le plus strict nécessaire. Mon esprit a des exigences à sa taille, et le trépas n'a pu éteindre sa fournaise aux effluves jaillissants qui surent embraser le monde. Même en ces demeures éternelles, je ne saurais sevrer ma pensée de ce qui constitua sa nourriture divine, de ces livres profonds, dévorés et ruminés naguère, épars sur ces tablettes ou qui gisent amoncelés dans les coins et sur ces tapis. Tu le sais aussi : mon génie a ses habitudes. Je ne puis m'abandonner à son extase impérieuse et imprescriptible sans me sentir environné d'une atmosphère de luxe et de beauté, enveloppé de la fine batiste des linges et de la soie colorée des étoffes chatoyantes, enlacé, par surcroît, dans la douceur moite des bras nus de la femme aimée. Hélas ! Cosima, que n'es-tu près de moi !...

Liszt. — Voyons, Richard, calme-toi. Tu oublies qu'elle va sur ses soixante-dix. Et puis, ne dis pas de choses comme ça ; en somme, elle n'a peut-être pas envie de mourir encore.

Wagner. — Du moins, ai-je ici le reste... A propos, papa, quand tu es arrivé, je cherchais justement ma robe de chambre en taffetas mauve doublée de satin cerise et ouatée. Je n'ai pu découvrir que la cordelière. C'est un désordre ici !..

Liszt. — C'est pour ça que tu pestais comme un diable dans un bénitier, au point d'affoler Cerbère par ton vacarme ?

Wagner. — Je soupçonne un tour de ce vieux sournois de Meyerbeer. Tu ne l'as pas rencontré dans les environs? Il jalouse mon confortable, car, en venant ici, le nigaud n'a emporté que de l'argent. Aussi, il est fort mal loti. Il n'a rien à se mettre que son habit et ses décorations. Il convoitait ce vêtement : je suis sûr qu'il me l'a caché quelque part ou chipé.

Liszt. — Comment peux-tu...?

Wagner. — Mais si, mais si! Il a voulu me l'acheter. Figure-toi qu'il m'en offrait sept thalers et demi de Prusse. Tu penses! Une robe de chambre de trente louis d'or!.. Tu n'imagines pas les compliments dont il m'accable depuis qu'il a appris que ma musique rapporte encore plus que la sienne... Mais où peut-il l'avoir fourrée?

Liszt. — Tu la retrouveras. Prends-en une autre. Quel besoin t'oblige à endosser celle-là?

Wagner. — Comment, quel besoin?.. Tiens, la voilà, pendue à son clou et à sa place. Je ne me rappelais pas l'avoir raccrochée... Quel besoin?... Mais, pour sortir avec toi... C'est le plus foncé de mes costumes. Tu comprends, comme tu es toujours en soutane...

Liszt. — Tu auras l'air de mon évêque...

Wagner. — Tu crois ?... Mais non; je vais me draper à l'antique avec des épingles. Je voulais l'arranger en toge, en t'attendant. C'est bien aujourd hui, n'est-ce pas, que nous allons voir Eschyle et Sophocle? Tu t'es chargé du rendez-vous, — pour la dixième fois, au moins, à vrai dire; mais tu n'as pas de mémoire pour deux sous. Tu conçois combien je brûle d'affronter la présence de ces deux génies magnifiques, ancêtres et précurseurs du mien, à qui des ressources désormais surannées de plus de vingt siècles ont suffi pour ébaucher grandiosement la suprême splendeur de mon Œuvre d'Art de l'Avenir. Je pressens leur émoi joyeux, leur orgueil de m'avoir inspiré égal au mien d'avoir parachevé leur rêve dans l'apothéose orchestrale des timbres puissants ou subtils, d'avoir transfiguré leur mélos dans la radieuse et polyphonique arabesque de ma « mélodie infinie », et reculé les horizons mythiques de leur Ouranos jusqu'aux arcanes les plus secrets du Symbole, aux profondeurs métaphysiques et aux plus insondables synthèses de l'Idée! Et cependant, ce furent certes deux grands penseurs, surtout pour des gens nés si longtemps avant Kant et Schopenhauer.. Eh bien! comment me trouves-tu? Décidément, mon béret de velours grenat fait mieux que le noir. Je suis prêt. Partons-nous?

Liszt. — Si tu veux, mais... pour la visite dont tu parles.... je voulais justement te dire...

WAGNER. — Quoi? Est-ce que tu aurais encore oublié?

LISZT. — Pas du tout, pas du tout. Seulement, je n'ai pu voir qu'Euripide... Il m'a arrêté au passage...

WAGNER. — Comment? De quoi se mêle-t-il cet intrigant-là?

LISZT. — Attends donc un peu. On raconte qu'il sut bientôt rentrer en grâce auprès de Dionysos et réussir habilement à lui plaire, et, comme, au demeurant, il a toujours été en assez bons termes avec Apollon, il paraît que ces Dieux, qui sont fort occupés, lui ont délégué leurs pouvoirs pour le quartier des tragiques. Il y exerce une sorte d'archontat. Du reste, c'est un homme charmant, très distingué, très poli.

WAGNER. — Alors?...

LISZT. — Il me demanda qui je cherchais et se mit gracieusement à ma disposition pour me guider dans un domaine qui, peut-être, ne m'était pas familier. Je lui exprimai ton vœu...

WAGNER. — Et que t'a-t-il répondu?

LISZT. — Eh bien! il a semblé d'abord un peu embarrassé. Après avoir réfléchi, il me dit qu'il ferait volontiers ma commission, si la démarche n'était trop certainement inutile; diverses circonstances interdisant l'espoir ou la possibilité d'un entretien avec ces deux poètes, lesquels, au surplus, avaient toujours opiniâtrément refusé de recevoir des inconnus...

WAGNER. — Comment, des inconnus? L'impertinent! Tu ne lui as donc pas dit mon nom?

LISZT. — Mais si. Il me l'a même fait répéter deux fois. J'ai été aussi stupéfait que toi qu'il parût l'ignorer.

WAGNER. — L'imbécile! A quoi donc emploie-t-il son temps? Dès mon arrivée, j'ai envoyé dans sa section — comme dans toutes les autres, d'ailleurs — six exemplaires de mes œuvres complètes. S'il n'a jamais rien compris à la musique, il aurait pu au moins être frappé de l'innombrable et substantielle multiplicité des textes, quintessence résumée du lyrisme, de l'esthétique et de la philosophie du monde, encyclopédie sans précédent de l'âme, de la science et de l'intelligence humaines. C'est le dernier des idiots!

LISZT. — Voyons, calme-toi; tu vas te faire du mal. Il est trop pris par ses fonctions minutieuses pour être capable de l'attention que comportent tes ouvrages. J'ai su depuis qu'il ne lit plus que des romans français.

WAGNER. — Ah! ah! ah! Ça ne m'étonne pas de la part de ce serin pommadé! Le père Dumas, sans doute, ou bien la grosse Madame Sand, — George pour les messieurs.

LISZT. — Je t'en prie, Richard, ménage tes propos à l'égard d'une femme... Et puis, songe à qui tu t'adresses.

WAGNER. — Ah! c'est vrai, papa. Pardon. Dame, avec toi, tu

sais, on serait excusé de s'y perdre un peu. Quel niais que cet Euripide!... Des romans français! Ah! ils vont bien ensemble!... Ecoute, papa, je suis sûr qu'il t'a menti. Ce fut toujours un faux bonhomme. Il est tout simplement furieux de ce que j'ai écrit sur son compte. Il veut m'écarter de ceux que je lui préférai, entraver les rapports de nos gloires et priver Eschyle et Sophocle de connaître Wagner!

Liszt. — Mais non, je t'assure. C'est, autant dire, impossible.

Wagner. — Et pourquoi?

Liszt. — Tu sais que Sophocle est mort très vieux, quelque chose comme quatre-vingt-neuf ou dix ans. Quoiqu'il eût gardé toute sa tête, sa vue était fort fatiguée. Il est arrivé ici à peu près, et même absolument aveugle...

Wagner. — Ça n'empêche pas de causer!

Liszt. — Sans doute. Mais il s'est obstiné à des ablutions quotidiennes dans l'eau glacée du Léthé. Outre que, par mégarde, il en avala quelques gouttes, ce qui embrouille un peu ses souvenirs, il y gagna une affection des oreilles, laquelle a rapidement empiré, bref...

Wagner. — Il est sourd?...

Liszt. — Comme un pot, m'avouait Euripide. Quant à Eschyle, il n'est jamais là. Il ne quitte pas Prométhée sur son roc. C'est tout au bout des Enfers. Il faut traverser la caverne des supplices, où nul ne doit pénétrer. Seul, Eschyle en obtint la faveur exceptionnelle.

Wagner. — C'est la guigne! Me faudra-t-il donc renoncer à jamais au commerce des génies de la race du mien? Ton dévouement m'est précieux, ô papa et ami, car je suis peu porté aux avances. Je te sais gré de tes tentatives réitérées et inlassables, mais les résultats pleins d'amertume en sont étrangement décevants. Napoléon, avec qui je souhaitais un colloque, isolé à l'infirmerie par ordre d'Hippocrate à cause de la gale qui dévore ses mains ensanglantées tant il se gratte; Orphée, toujours entre deux eaux, en quête de sa lyre, ou chevauchant sur un dauphin pour imiter Arion; Platon, gâteux, inaccessible au milieu d'éphèbes frisés au petit fer et callipyges; Shakspeare, renfrogné, têtu, muet comme les carpes qu'il pêche et qu'il prend pour des truites; Gœthe, enlevé par Pan le Satyre; Dante, pétrifié par Gorgone la Phorcyade en croyant embrasser Béatrix; acharnés à une partie d'échecs ardente et éternelle, Alexandre le Grand perçant de javelots les curieux, et le Grand Frédéric chassant les importuns à coups de canne...! De tous ceux dont j'ai chanté la gloire, commenté et élucidé lumineusement les chefs-d'œuvre, il est assez singulier que le premier que j'aie

pu joindre ici, grâce à ta fidèle entremise, — et l'unique, jusqu'à présent, — soit ce forcené de Michel-Ange qui, sans toi, m'enfonçait son poignard dans le ventre...

Liszt. — Certes, il se divulgua ombrageux à l'excès, et sa nervosité est terrible. Mais tu eus peut-être tort d'insister en voulant prouver au peintre du *Jugement dernier* que, malgré son génie, son art et les moyens de son époque étaient impuissants à traduire la sublime horreur dantesque en son intégrale et merveilleuse beauté, dévoilée seulement, bien plus tard, par la musique et révélée, d'abord et enfin, par la profondeur allemande et divinatrice de Bach et de Beethoven.

Wagner. — Il ne m'a pas compris. Ce n'est qu'un vaniteux et un imbécile. Et puis, quel ignorant ! Il est inouï de songer combien les plus fameux individus d'alors étaient dénués de culture scientifique. A propos, papa, tu serais bien gentil d'organiser une entrevue entre moi et Darwin. Je serais enchanté de savoir son avis sur mon originale exégèse touchant le mystère de notre descendance simiesque, réalisée par la Nature, plutôt que nous faire dériver « de l'éléphant ou du chien, chez qui, pourtant, nous constatons des dispositions intellectuelles indiscutablement plus développées que chez les singes ».

Liszt. — Oui, oui, la phrase me revient. J'ai lu ça quelque part dans tes écrits. Vraiment, tu as une mémoire prodigieuse, Richard. C'est très intéressant, en effet, et ce bon Cerbère serait flatté de l'hypothèse s'il la pouvait entendre. Malheureusement,... pour Darwin,... on ne sait pas ce qu'il est devenu...

Wagner. — Allons donc !...

Liszt. — Mais oui. On craint qu'il ne se soit échappé ou bien qu'il ait glissé dans les boues du Cocyte en observant des algues. Surtout n'en parle pas : l'aventure est tenue secrète. Eaque en est fort ennuyé. C'est lui qui me l'a confiée. Il n'a pas encore osé avertir ses collègues.

Wagner. — La guigne ! La guigne noire ! C'est insensé. On dirait que la Fortune se venge ici d'avoir été vaincue là-bas par ma persévérance et mon génie. Tous mes projets, contrecarrés, tous mes désirs, nargués par elle ! En tout cas, voilà ma journée fichue...

Liszt. — Veux-tu venir prendre quelque chose au Walhall ? Ils ont reçu un foudre monstre de *Hofbrau* incomparable, d'une fraîcheur !... Nous irons par l'allée des Sirènes et le bois des Violes d'Amour.

Wagner. — Pour nous cogner à chaque pas contre un de ces benêts de musiciens jaloux et ignares, qui ne comprennent rien à ce que je leur dis et demeurent bouche bée ou ricanent ; comme ce toqué de Berlioz qui se figure avoir inventé Shaks-

peare. Virgile et le cor anglais !... Ma foi ! non. J'aime autant rester à la maison.

Liszt. — Eh bien ! restons. Veux-tu un cigare ?

Wagner. — De ceux de la Princesse ? Merci. Ils sont trop forts. Et puis, pour moi, tu sais, rien ne vaut une prise de tabac. Tiens, puisque tu es là, tu vas m'aider à ranger ma bibliothèque.

Liszt. — Volontiers. Elle en a besoin.

Wagner. — C'est le désordre du génie. Regarde ces rayons presque vides ; autour de ces divans, de ces sièges, où mon ombre se repose et rêve, les livres s'entassent pêle-mêle, empilés, confondus au caprice insatiable de mon cerveau toujours avide. Mais je veux faire un classement. Ici : le Mythe, la Légende. Tu vas me passer les volumes.

Liszt. — Ça n'est pas très commode.

Wagner. — Puise au hasard. On verra bien.

Liszt. — Comme tu voudras... *Les Mystères de Paris*...

Wagner. — Hein ?... Parbleu ! c'est le fauteuil où Auber vient bavarder ou lire. Fouille plutôt dans le tas près de ma chaise-longue.

Liszt. — Bon... *Saint-Cloud et ses environs en 1841*...

Wagner. — Ça date de longtemps, hélas ! Meudon ! Mon *Vaisseau-Fantôme* écrit de verve en sept semaines ! O jeunesse !... Pose-le sur ma table.

Liszt. — *Les Trois Mousquetaires... Le Maître de Forges*...

Wagner. — Qu'est-ce que ça fait là ?... C'est inconcevable... Sans doute que... Ah ! c'est sûrement ce satané Berlioz qui a introduit ces stupidités françaises aux Enfers et chez moi...

Liszt. — Calme-toi, Richard, je t'en prie. Tu l'accuses toujours et trop vite. D'abord, il n'était pas contemporain de M. Ohnet.

Wagner. — Ecoute, papa, c'est un chaos à n'en pas sortir. Et puis, tu t'éreintes à te baisser. Classons plutôt la Science et la Métaphysique. Tout est réuni là, dans cette malle,... sauf celui-ci qui me tombe justement sous la main. C'est le tome premier de Schopenhauer.

Liszt. — Et voici les cinq autres... Tiens ! ils ne sont pas coupés...

Wagner. — Comment, encore brochés ? Cette étourdie de Cosima aura oublié de les envoyer à la reliure. Après, tu dois trouver Kant et Feuerbach...

Liszt. — Oui, avec Spinoza... Ils sont reliés .. Même, on dirait d'hier !... Ils n'ont pas souffert du voyage. Puis... Dieu ! quel ouvrage gigantesque ! Il remplit tout le fond du coffre d'un même et imposant format. Sapristi ! celui-là n'est pas

neuf ! On s'en est servi. Qu'est-ce donc ?... Tiens, un *Larousse*...

Wagner. — C'est Siegfried qui l'a acheté d'occasion. Mais laissons cela, papa. Une autre idée germe dans ma cervelle et se précise. Spinoza !... S'il ne saurait évidemment compter parmi mes pairs, néanmoins ce fut un grand et noble esprit. Je veux le voir et lui parler.

Liszt. — Hum !... Ce sera bien difficile,... surtout pour toi, qui publias *le Judaïsme dans la Musique*.

Wagner. — Qu'est-ce que tu veux que ça lui fasse ? Il s'exclut volontairement de la synagogue et fut même, à cause de cela, persécuté par Israël. Il était athée...

Liszt. — Jadis ; mais, d'après Euripide, qui est informé de tout, il manifeste aujourd'hui un repentir extrême de son apostasie. Il ne cesse de réciter des prières en hébreu et a élu domicile au ghetto des rabbins... Tu n'y serais guère bien reçu...

Wagner. — Eh bien ! j'irai quand même ! J'en ai assez, à la fin, de ton Euripide et de ses renseignements astucieux. Il s'est bien douté que tu me les rapporterais et il redoute mon influence. Il a peur que ma gloire n'éclipse sa fausse renommée de langoureux sophiste auprès d'un penseur d'envergure à scruter l'immensité de mon œuvre, pour en mesurer le néant de ses fadaises alambiquées. Mais je trouverai bien quelqu'un pour nous aboucher. Tiens, voilà précisément Meyerbeer. Il va encore nous baragouiner son mauvais français. Quelle drôle de manie ! Ma foi ! je n'aurai jamais eu autant de plaisir à l'entendre.

Meyerbeer. — Drès honoré Maîdre, che fous salue resbecdueusement. Ah ! ce ger Liszd, ced atmiraple Liszd, pien heureux te fous rengondrer. Che foulais fous tire, drès honoré Maîdre,... fous safez, bour la bedide avaire,... che grois que che bourrai aller chusgu'à ti... à... tisbosser te neuv dhalers te Brusse en archent. Bas en archent babier, en archent médal...

Wagner. — Dites donc, Beer, connaissez-vous Spinoza ?

Meyerbeer. — Sbinotza... Sbinotza... che... ui, ui, che le gonnais.

Wagner. — Pouvez-vous nous présenter l'un à l'autre, me l'amener ici ou bien me conduire chez lui ?

Meyerbeer. — Hum ! che ne grois bas... Fous safez, il n'est bas drès aimaple afec ses gorelichionnaires. Il nous dourne le tos guand il nous aberçoit te loin... On ne beut bas l'abbroger...

Wagner. — Comment ça ? Vous ne savez donc pas où il loge ?

Meyerbeer. — Mais si. Il est douchours gez les Kregs...

WAGNER. — Chez les Grecs !... Il joue ?...

MEYERBEER. — Oh ! non, non. Gez les Kregs te Krèze. Il basse dout le demps tans la vorèt t'Abollon, assis sous le cètre te Tionusous, à gauser afec Esgile, Sovogle et Bladon.

WAGNER. — Qu'est-ce que vous chantez là ?

MEYERBEER. — Che... Che ne geande bas... Che tis la féridé. Che fous tonne ma barole t'honneur...

WAGNER. — Tu entends, papa ! Qu'est-ce que tu dis de ça avec ton Euripide? !...

LISZT. — Voyons, mon bon Meyerbeer... Je ne doute pas un instant de votre parole, mais on vous a induit en erreur. Croyez-moi, mon cher ami...

MEYERBEER. — Bas le moins tu monte... Denez, che le chure sur l'héridache te mon crand-bère Liepmann Meyer Wulf !...

WAGNER. — Eh bien ! Beer, écoutez-moi bien. Si vous pouvez m'avoir un rendez-vous avec ces quatre personnages, je vous fais cadeau de ma robe de chambre.

MEYERBEER. — Bour rien ?...

WAGNER. — Naturellement, pour rien ! Et je vous donne pardessus le marché une calotte en peluche assortie, brodée et festonnée par Cosima. Est-ce convenu ?

MEYERBEER. — C'est gomme si c'édait vait ! Ch' y gours !...

WAGNER. — Dépêchez-vous !...

MEYERBEER. — Che refiens tans tix minudes !...

LISZT. — Mais non, mais non ! Richard, je t'assure qu'il se trompe. Il n'est pas au courant. Mon Dieu ! quelle histoire ! Il va faire arriver des malheurs ! Jacob ! Giacomo !...

WAGNER. — Oh ! tu peux courir, papa. Je te défie bien de le rattraper !

JEAN MARNOLD.



LE DRAME MUSICAL MODERNE (1)

III

LES VÉRISTES FRANÇAIS : GUSTAVE CHARPENTIER.

Louise, de Gustave Charpentier, est une œuvre moins malheureuse que l'*Ouragan*, d'Alfred Bruneau. Elle n'a point cet air triste et revêche, cette démarche gênée, cette laideur soucieuse et froncée. C'est même, si l'on veut, une assez jolie fille ; mais il existe des beautés dont le premier regard dissipe l'illusion : car elles portent la sottise ou la vulgarité écrite en chacun de leur traits. Louise ne serait-elle pas du nombre ?

Les paroles, dans ce drame, ont une grande qualité : elles ne sont point d'Emile Zola. Mais elles ont un grave défaut : l'auteur en est Gustave Charpentier. Ce n'est plus cette prose incolore et incorrecte, terne et prétentieuse à la fois, miraculeusement dépourvue de mouvement et de rythme, cette prose d'instituteur primaire en mal de littérature. Mais c'est une prose de Montmartre, crasseuse et vaguement métaphysique, qui sent l'atelier poussiéreux, la fumée des vieilles pipes, les chapeaux à grands bords affirmateurs d'esthétiques insoupçonnées, et les tables de marbre des estaminets où l'art coudoie la politique et où les futurs virtuoses du socialisme électoral s'essaient à l'éloquence devant un auditoire de sculpteurs ébahis et de musiciens gobe-mouches. Cette prose est vaniteuse et creuse ; elle aligne, avec de grands gestes prophétiques, de très vieilles âneries ; elle fait frémir lorsqu'elle veut être poétique ; elle désarme par sa candeur, quand elle vise à l'esprit. En voici quelques échantillons. — Une ouvrière décrit à ses compagnes les séductions de l'amour. Ecoutez, et savourez cette grossièreté bleutée de romanesque, et cette mythologie surannée que pimente une involontaire métaphore :

D'où vient ce sentiment qui nous attire constamment vers les hommes ?
D'où vient qu'à leur approche nos cœurs chavirent ? On a beau nous dire :

(1) Suite. Voir le *Mercure musical* du 1er juin.

« Prenez garde! » Qu'apparaisse le prédestiné, les scrupules s'envolent, à son regard on rougit, à sa parole on sourit. Dans l'enthousiasme du baiser on s'ouvre au dieu malin.

Maintenant, c'est l'amour de Louise et de Julien, les deux héros, qui chante :

Ah! prends-moi vite, mon bien-aimé, plus beau que les fiers chevaliers des contes bleus de la Légende ! A mon appel hâte-toi d'accourir ! Prince charmant dont la caresse éveilla la petite Montmartroise au cœur dormant!

Gagné à son tour par tant de poésie, le Prince charmant de Montmartre répond galamment :

La chair de l'amante a parlé ; elle appelle son maître. Ton cher corps me désire ?

Voici, pour changer, de la philosophie : pendant la fête de Montmartre, un commentateur bénévole explique à Louise, qui n'en peut mais, les mystères de la danse :

O Jolie, cette danseuse est une fleur de vie faite d'un peu de chacun de nous tous. Et cette fleur vivante, c'est notre âme sous la forme d'une fleur qui serait une femme, fleur-femme dont la grâce, le parfum, se traduisent en cadences afin que tes sens aussi bien que ton âme puissent apprécier l'hommage suprême.

Il est rare de rencontrer une aussi ascendante progression dans le galimatias. Voulez-vous enfin de l'esprit ? C'est dans la chanson des bohèmes qu'il faut le chercher.

Enfants de la Bohème, nous aimons qui nous aime. Toujours gais et pimpants, les femmes nous trouvent séduisants... quoique sans argents, presque indigents ! Mais nous sommes très intelligents !

« Tu parles ! » dirais-je volontiers, ou, si l'on me trouve trop familier : « Ta bouche ! »

Comme drame, *Louise* n'a pas le tragique intérêt de l'*Ouragan*, mais pouvait encore atteindre à une certaine émotion. Louise, Mimi Pinson moderne, se laisse courtiser par un vague poète, son voisin. Ses parents, honnêtes ouvriers, n'approuvent point ce flirt de mansarde à mansarde, et font entendre la voix de la sagesse et de l'expérience : c'est un simple caprice qui passera, et puis le futur n'a pas de gagne-pain. Résultat : Louise révoltée se laisse enlever par son Julien, et vit heureuse dans l'amour libre. Cependant le père est tombé malade de chagrin, elle revient pour le soigner, et les pauvres vieux parents voudraient bien la garder encore. Mais elle ne peut s'y résoudre ; trop de choses lui manquent auprès d'eux, elle les quitte à nouveau, sûre de son droit de vivre à sa guise, et il ne reste au père qu'à maudire ce Paris, ville de joie qui lui a ravi sa fille.

Il n'y a pas ici, on le voit, un jeu compliqué de passions contraires ; presque point de luttes intérieures, nul revirement. Chaque personnage va droit devant lui, sans s'inquiéter des autres ; dès le début, il est certain que Louise cédera à son amoureux, et que les parents trop sages ne pourront l'absoudre. Mais il y avait dans cette fatalité morale elle-même une source de beauté, rien n'étant plus poignant que ce spectacle, souvent donné par la vie, d'êtres qui s'aiment, et qui ne peuvent se comprendre; entraînés par leur destinée intérieure sur des voies divergentes, ils ne peuvent ni se rapprocher, ni se quitter ; chacun de leurs contacts est un choc, chaque parole de l'un d'eux est une insulte aux convictions et à la nature même de l'autre ; et l'amour qui les unit ajoute un remords à chacune de ces souffrances. Nous pouvions avoir ainsi un tableau, très sombre, mais émouvant et vrai, de la vie dans une famille où il n'y a plus d'entente. Seulement il fallait pour cela que Louise aimât ses parents. Elle ne les aime guère : un peu de câlinerie pour son père, qui a la grande vertu de ne s'occuper de rien, puisqu'il est tout le jour au travail, et ne désire que la paix quand il rentre. De la haine pour une mère acariâtre et dure, qui ne mérite pas autre chose en effet. Un profond mépris pour tous les deux, dont elle singe la sagesse surannée, là-haut, dans la chaumière montmartroise où Julien l'a initiée à la libre vie. Cette fille est sans cœur, comme sa mère ; ni l'une ni l'autre ne nous intéresse. Quant au bohème ravisseur, il est tout en grandiloquences creuses sur le droit à l'amour et en malédictions contre des préjugés inexpliqués ; il m'intéresse moins encore. Seul le père est touchant ; c'est un brave homme, qui aime bien sa fille, et ne comprend rien à l'obstination de cette tête mutine. On le plaint lorsqu'il reste, seul et désespéré, à la fin de la pièce. Je ne sais si l'intention de l'auteur était bien de nous le rendre à ce point sympathique, puisque son idée est que les parents ont tort de s'opposer à la volonté de leurs enfants. Mais le résultat est là, et quelque tort qu'il fasse à la thèse, nous sommes heureux de pouvoir nous intéresser au moins à l'un des personnages.

Un sur quatre, c'est peu cependant, et pour nourrir un drame d'une psychologie aussi pauvre, il a fallu le charger de scènes épisodiques : l'une est celle des ouvrières à l'atelier, l'autre celle de Paris le matin, avec les cris de ses marchands, et la troisième, absolument étrangère à l'action, celle du couronnement de la Muse.

Traitées avec un peu de légèreté et d'esprit, ces scènes pouvaient plaire. Malheureusement l'auteur ne badine avec rien, pas même avec les chansons des couturières ou les cris de Paris. L'ironie

lui est étrangère, et il reste partout sérieux comme un pape, le pape de la bohème. On a pu voir comment on parle de l'amour dans cet atelier, et quelle est la prétentieuse emphase de ces trottins. On a pu voir que la fête de Montmartre a un sens profond et véritablement philosophique. Et que dire de ces sergents de ville sentimentaux qui parlent d'amour, au coin d'une rue, avec une laitière désabusée et une balayeuse qui roula carrosse en son temps ? Sans doute les détails matériels sont exacts, ce sont de vrais ciseaux qui passent aux mains des ouvrières, et c'est bien ainsi que l'on plie, sur les tables des kiosques, les journaux du matin. Le paisible citoyen de Dresde ou de Zurich peut alors s'émerveiller, et pousser du coude son voisin en murmurant avec un sourire d'allusions : « La vie de Paris ! *Pariser-Leben* ! » Mais ces spectacles coutumiers ou couturiers ne suffisent point à nous enchanter, puisque l'auteur ne veut en tirer que des enseignements et des moralités, non de la grâce ou de la poésie.

C'est que Gustave Charpentier est, lui aussi, un penseur. Il ne songe point à rire devant la misère du peuple, et c'est là un bon sentiment ; mais il y songe si peu qu'il n'observe même pas cette misère, ayant un mot profond à placer dans la bouche de chaque chiffonnier, de chaque sergent de ville et de chaque ouvrière qui passe à sa portée. Les séductions de Paris ou la souveraineté de l'amour, l'inégalité des conditions humaines et le droit au bonheur, voilà ce qui préoccupe ces braves gens, voilà de quoi ils viennent nous entretenir. Aussi ne sont-ils pas autrement surpris quand le noctambule qui cherchait sa proie au milieu d'eux se transfigure tout à coup sous la lumière électrique et devient un éblouissant symbole : « Je suis le Plaisir de Paris ; je suis le Procureur de la Grande Cité ». — « Ah ! je le connais, le misérable ! » murmure le chiffonnier, accoutumé sans doute à de telles rencontres. Et voilà de quelle manière les véristes voient et peignent la réalité.

§

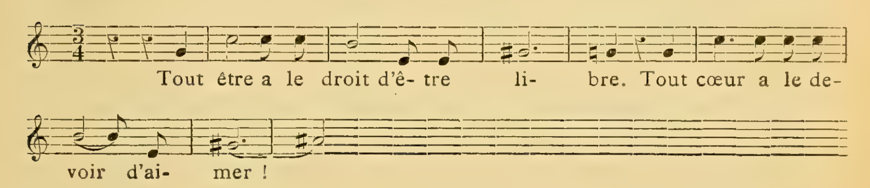
La musique dont se revêtent ces peu plaisantes fictions n'est point déplorable, comme celle d'Alfred Bruneau. La déclamation a souvent une allure aisée et familière, un peu facile et banale d'ailleurs, qui rappelle beaucoup Massenet, et n'est point désagréable à entendre, quoique sa monotonie lasse vite. Mais dès que le ton s'élève, nous sommes perdus : l'emphase qui tient lieu de sentiment à ces bavards se retrouve dans la musique, et ajoute à sa banalité profonde un accent faux et décla-

matoire, que l'on ne peut supporter. L'air de Louise au IIIe acte (*Depuis le jour où je me suis donnée*) est modèle de ce genre à la fois trivial et maniéré, qui fait songer aux minauderies d'une fille des rues. Et je ne sais rien, je crois, de plus désagréablement affecté que l'effet de voix facile qui le termine :

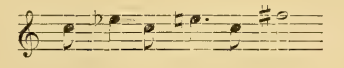


Croirait-on pas un souvenir de Rome, une impression d'Italie, hélas ! trop sincère ?

Julien ne vise point tant à la grâce. Mais qu'il est solennel !



Cette mélodie s'accompagne d'accords en relations de tierces (*ut*, *mi*, *ut dièse*) qui lui donnent une tournure nettement wagnérienne ; mais en même temps elle a dans ses deux membres une symétrie qui rappelle le style de romance, cher à Massenet et à ses disciples. Enfin le *la dièse* final annonce ce qu'on appelle, dans l'argot du Conservatoire, une rosalie, c'est-à-dire une transposition du motif tout entier en un autre ton, ici celui de *mi bémol.* Rien en tout cela de franc, de personnel : une musique bâtarde, un métier plus habile que celui d'Alfred Bruneau, mais non pas plus intéressant. Voyez encore la mélodie du début, celle que chante Julien à gorge déployée. Le début ne manque pas d'entrain, mais dès la seconde mesure, on rencontre un chromatisme tout wagnérien encore, et qui rappelle la chanson du marin, dans *Tristan et Yseult* :



Tout l'art de Gustave Charpentier est un art de souvenir, de seconde main. Les deux mélodies que je viens de citer sont aussi des motifs conducteurs, appliqués l'un à la liberté, l'autre à l'amour. Un troisième motif, celui du plaisir, n'est pas plus original, ni plus expressif : car c'est tout simplement le cri de ces marchands qui promènent dans Paris une longue boîte cylindrique surmontée d'un cadran : on nomme plaisirs, en effet,

les minces pâtisseries que l'on gagne à ces loteries ambulantes. C'est là un simple calembour musical, bon pour égayer une tablée d'élèves de la villa Médicis, non pour entrer dans la charpente, si j'ose dire, d un drame lyrique.

Ces mélodies sans caractère sont développées selon toutes les recettes de l'orchestration moderne. On verra, à la page 124 de la partition pour piano et chant, la chanson de Julien monter et s'enrouler sur elle-même, à la manière du motif d'impatience de Tristan à l'arrivée d'Yseult. Et un peu plus loin (page 128), le cri du marchand de plaisir monte à son tour, soutenu par des harmonies en pédale dont le ronflement est tout wagnérien encore. Mais Massenet ne perd pas ses droits : il les affirme, au contraire, par la symétrie berceuse des rythmes, et par l'extraordinaire fréquence des mouvements de valse. C'est une valse que la chanson du noctambule, le duo d'amour de Louise et Julien commence et finit par une valse, la danseuse du couronnement danse naturellement une valse, et c'est sur un air de valse que Louise quitte ses parents. Ce tournoiement monotone, ce vertige à prix réduit, conviennent à la pensée de Charpentier pour la même raison qu'ils conviennent aux fades galanteries qui s'échangent sous les lustres d'un bal bourgeois.

On ne peut dire, en effet, que cette musique soit privée d'émotion : mais c'est une émotion superficielle ou fausse, qui se prend au sérieux et s'exagère à plaisir : c'est un romanesque de bas étage, une sentimentalité frelatée et qui se croit sincère. Quelques pages sont assez jolies cependant, entre autres la berceuse enfantine que le père chante à sa fille, la grande enfant qui ne veut plus l'écouter comme autrefois. Cela est simple et touchant ; mais aussitôt après nous retombons dans la déclamation. Cette musique sonne faux, presque perpétuellement faux, et cependant elle n'a pas été écrite pour nous tromper. L'auteur ne s'est pas moqué de nous, il est incapable de se moquer de qui que ce soit. Mais il s'est trompé lui-même.

Qu'on imagine une nature primitivement honnête et bonne, mais crédule, sans finesse, et sans autre culture que celle du Conservatoire : les premiers succès, dus à un talent très réel, l'ont enflée d'orgueil ; la littérature à un sou des journaux politiques a faussé le jugement et perverti la sensibilité. Incapable non seulement d'ironie, mais de toute critique, livré sans défense à toutes les suggestions, la tête toujours montée, bourdonnante d'un tumulte de mots sonores, le cœur palpitant d'émotions frivoles et d'attendrissements inutiles, un tel homme vivra dans une perpétuelle illusion sur le monde et sur soi-même. Il se laissera séduire par des grâces triviales, il placera

sa pitié sans discernement, et en fera spécialement largesse aux fausses innocences qui lui plaisent déjà pour d'autres motifs ; il croira à la sincérité de sentiments qui chez lui-même ne sont que froide rhétorique ; bientôt il ne saura plus distinguer, parmi ses impressions, celles qui lui viennent de ses sens, et celles qu'il a apprises quelque part, semblable à ces touristes trop dociles qui retrouvent, à chaque pas, les admirations prescrites par leurs guides. C'est alors que, complètement dépersonnalisé, ne voyant les choses qu'à travers les brumes poudreuses du boniment politique et social, ne pensant, même en musique, que par la pensée d'autrui, c'est alors qu'il écrira *Louise*. Et peu après il fondera cet extraordinaire Conservatoire où Mimi Pinson apprendra le chant et la danse du ballet, comme si elle n'était pas assez tentée déjà de quitter l'atelier pour le théâtre et ses alentours.

Tel est l'homme ; je n'ai pas l'honneur de le connaître, j'ignore tout de sa vie. Mais je sais qu'il doit être tel. La biographie idéale dont je viens de tracer une sommaire esquisse mériterait d'être détaillée. C'est un sujet que je propose au talent puissamment intuitif de mon ami Romain Rolland. Ce second Jean-Christophe, moins plaisant que le premier, serait plus édifiant encore, car il appartiendrait bien à notre temps. Et l'on y pourrait inscrire, en sous-titre : *Portrait d'un musicien démagogue.*

Il y a donc d'utiles enseignements à recueillir dans *Louise*. Mais l'œuvre est trop peu personnelle, trop peu pensée et trop arbitrairement sentie pour mériter le nom d'œuvre d'art. Elle s'intitule elle-même : Roman musical. Etant sans malice, je ne dirai pas que c'est le roman chez la portière. Mais c'est bien le roman chez l'ouvrier, je veux dire le roman tel qu'il le veut, tel qu'il le demande à son journal quotidien. C'est le roman-feuilleton que la ménagère, avant de le lire à son homme, dévore en surveillant le poêle de fonte où mijote le ragoût. Car ce roman-feuilleton, lui aussi, enveloppe sa romanesque intrigue dans une « étude de mœurs » ou une « satire sociale », comme un berlingot dans du papier doré. Ici comme là, on trouve ces déclamations sur l'honneur et l'argent, ou sur l'amour et la liberté, qui font frissonner les cœurs simples, et cette émouvante fausseté de ton et de sentiment. Gustave Charpentier n'a pas seulement choisi un sujet vulgaire, il l'a traité vulgairement, et *Louise* aurait pu être signée par Louise elle-même, si l'on faisait de plus sérieuses études d'harmonie au Conservatoire de Mimi Pinson.

Alfred Bruneau nous offrait un drame bien conçu, mais réalisé d'une manière piteuse, et revêtu d'une musique barbare et

toute conventionnelle. Le drame, chez Gustave Charpentier, existe à peine, les caractères sont creux et sans consistance, et la musique elle-même manque de style et n'accuse aucune personnalité artistique. L'école vériste française n'a pas encore produit son chef-d'œuvre, ni même, au sens propre du mot, une œuvre.

Louis Laloy.

P. S. Les deux articles qu'on vient de lire développent une conférence faite au mois de mars dernier à l'Ecole des Hautes Etudes sociales. Quelques jours après je recevais une lettre fort curieuse, que je me crois en droit de publier, puisque la signature, volontairement illisible, en fait une lettre anonyme.

Timbre de la Poste : *Tribunal de Commerce*, 29 mars 1905.
5 h. 45.

Monsieur,

J'ai eu le récit d'une conférence faite par vous lundi à l'Ecole des Hautes Etudes sociales, conférence dans laquelle vous sembliez dénigrer et méconnaître grandement la valeur de deux de nos plus belles œuvres modernes : *Louise* et l'*Ouragan*. La première œuvre est consacrée depuis longtemps par un éclatant succès très légitime — le fait de la dénigrer ne peut venir que d'un esprit rétrograde.

Pour la seconde de ces œuvres, c'est différent ; dès son apparition, elle a soulevé de vives polémiques, et *l'Enfant Roi* en soulève également aujourd'hui, le bon public routinier n'a pas compris la puissante beauté de ces œuvres, et il m'apparaît que vous ne l'avez pas compris (1) davantage. Bruneau ne sera sans doute compris qu'après sa mort, c'est le sort de bien des musiciens. Il a pourtant de fervents admirateurs, et je me flatte d'être de ce nombre, mais c'est une génération nouvelle et éclairée qui dira combien ces œuvres sont magnifiquement belles.

Un des chefs-d'œuvre du maître, *Messidor*, a déjà triomphé sur des scènes de province et de l'étranger, à Munich notamment.

En tous cas, ce ne sera pas à l'Ecole des Hautes Etudes qu'on aura contribué à montrer au public tant de beautés qui restent méconnues, et c'est grandement regrettable.

On m'a dit que vous n'aviez pas épargné Zola, et je m'en suis sentie blessée dans mon admiration si enthousiaste pour le glorieux maître. Mais qu'importe, qu'importe ! Les œuvres restent, et ce sont celles qui sont le plus décriées, qui sont le plus admirées plus tard. Wagner qu'on acclame, a été sifflé ; Emile Zola qui fut honni, aura bientôt sa statue dans Paris.

Ma lettre n'a aucune prétention, mais gardez-la, car elle indique certaines tendances que vous ne semblez pas soupçonner.

En déplorant la façon peu courtoise dont vous avez parlé de deux chefs-d'œuvre, en déplorant que vous n'ayez pas choisi un autre sujet qui peut-être vous aurait convenu mieux et inspiré davantage,

Je vous prie d'agréer, Monsieur, l'assurance de mes sentiments distingués.

(1) *Sic !*



Croquis d'Album de Léandre

Tout est remarquable en ce document. D'abord, le soin que l'on prend de ne pas se renseigner : on ne parle que par ouï-dire, et l'on n'attend pas, pour engager la discussion, de savoir ce que j'ai avancé. Puis, la valeur en quelque sorte surnaturelle que prennent, pour les cœurs touchés de la grâce, des mots par eux-mêmes vides de sens, tels que *routine*, *rétrograde*, *éclairé*. Une candide mauvaise foi qui invoque tour à tour la consécration du succès et la sottise du public. Un ton sévère, qui rappelle un peu le prêche, et fait sentir que c'est un péché de ne pas admirer les « chefs-d'œuvre » des musiciens bien pensants. Un tel état d'esprit (que l'on me pardonne cette impropriété d'expression !) est assez fréquent dans certaines sectes socialistes et anticléricales ; je le sais. C'est même pour cela que je le combats. L. L.



REVUE DE LA QUINZAINE

LE SCANDALE DU PRIX DE ROME

J'avais promis à nos lecteurs de m'enquérir des insondables causes dont le poids évident ou l'influence péremptoire ouvrit à M. Paladilhe les portes de notre Institut. Un peu novice en la fonction pseudo-policière, j'interrogeai, au hasard des rencontres, musiciens, littérateurs, publicistes ou, même, vulgaires contribuables, avec une persévérance inextinguible et digne d'un sort meilleur. Hélas! je dus constater bientôt que le monument national en question est généralement plus connu que ceux de qui sa coupole abrite l'éventuelle immortalité. A l'égard de M. Paladilhe, en tout cas, la surprise apparut à peu près unanime de l'apprendre doté d'un fauteuil. Au lieu de me dévoiler pourquoi, chacun m'en demandait les motifs, à moi pauvre qui, précisément, cherchais à pénétrer ce mystère. Quelques-uns, pourtant, prononçaient le nom de *Patrie*, mais sans conviction; d'autres, en l'entendant, rectifiaient et attribuaient cet opéra à M. Victorin Joncières. Je remarquai, en outre, que la plupart de mes interlocuteurs avaient décidément oublié la *Mandolinata* d'antan. *Sic transit gloriola mundi!...*

Je n'essaierai pas de dissimuler mon embarras perplexe en présence d'une obscurité si éloquente ou si modeste. Quels mérites cachés avaient donc incité ses collègues à introduire M. Paladilhe au sein de leur illustre et séculaire compagnie? Assurément, on ne se montra jamais d'une exigence impitoyable au Palais Mazarin. La collection des privilégiés n'y manque pas d'imprévu, et, quand on en relit la liste, l'érudition des plus complaisants dictionnaires est trop souvent impuissante à ressusciter la personne et les exploits de maint Immortel défunt. Notre célèbre Académie Française, elle-même, ne s'attesta onques inexorable à la piètre bonne volonté postulante, pas plus qu'inaccessible à des considérations dont le prix se dérobe aux soupçons de la postérité inavertie que nous sommes. Les alliances, les relations ou le cuisinier de tel candidat, reçu sans ambages, échappent à la sagacité des plus patients compilateurs, ou bien, détails superflus ou indignes, sont inconsidérément rejetés de leurs secourables lexiques. Enfin, certains élus bénéficient de la stérilité propice de l'époque où fleurit leur laborieux talent. C'est ainsi que le Directoire, en 1798, valut l'habit palmé de vert et le bicorne à Gabriel-Marie-Jean-Baptiste Legouvé. Ce plumitif aimable, alors âgé tout juste de trente-quatre printemps, avait commis quelques tragédies versirimaillées dont le temps effaça pour nous tout souvenir, sinon jusqu'à la trace. Dans leurs *Exercices de mémoire et de lecture* (1840), MM. Théry et Desobry assurent que celui de ses ouvrages « qui conserve aujourd'hui encore le plus de droits à l'estime des gens de goût est le petit poème intitulé : *le Mérite des Femmes*, qui, joignant l'intérêt des anecdotes au charme de la versification, eut neuf éditions en quatre années ».

En voici un trop court et authentique extrait :

L'enfant, de jour en jour, avance dans la vie ;
Et, comme les aiglons, qui, cédant à l'envie
De mesurer les cieux dans leur premier essor,
Exercent près du nid leur aile faible encor,
Doucement soutenu sur ses mains chancelantes,
Il commence l'essai de ses forces naissantes.
Sa mère est près de lui : c'est elle dont le bras...

Et ça continue tranquillement son petit pipi de muse en nourrice ; ça coule comme le robinet du marchand de coco des Tuileries. Evidemment, nos aïeux étaient loin de Zola. Mais, si les neuf éditions enlevées témoignent d'âmes candides, elles trahissent aussi l'indigence du moment, et excuseraient presque l'académisation de ce Ducis du pauvre, lequel, au surplus, siégeait déjà parmi nos Immortels, quand il émit ce jet serein de sa verve innocente. On peut faire, en somme, bien d'autres non moins ineffables trouvailles dans le passé de notre Institut.

D'ailleurs, et tout récemment, nous y possédâmes encore un autre Legouvé. Celui-ci se prénommait Ernest et vécut fort vieux. Il laissa la réputation d'un homme amène et spirituel, expert éminent dans l'art de bien lire, qui fit de l'escrime tous les matins jusqu'à quatre-vingt-quinze ans et *Adrienne Lecouvreur*. A titre de document, voici un échantillon de sa prose :

... *Un jour, un de nous, après un morceau entraînant de Bossuet, prit la* Provinciale *de Pascal sur l'homicide. Quel contraste ! Quelle différence d'impression ! Autant Bossuet avait enthousiasmé nos amis, autant Pascal les laissa froids, je dirai presque ennuyés...*

Ce style de conversation dans la rue indique assurément que si ce M. Legouvé-là était un fin liseur, il fut un écrivain plutôt négligé, à tout le moins. Certes, ce n'est pas un crime irrémédiable : il avait de glorieux exemples. Malheureusement, chez lui, le fond est adéquat à la forme et n'offre rien de stendhalien. C'est de la causerie puérile et honnête, débitée au courant d'une plume insipide et, même, un peu pédante aussitôt qu'il s'agit de la spécialité du lecteur dans les salons du monde où l'on s'ennuie. Voire avec *Adrienne Lecouvreur*, le reste du bagage, y compris l'amour du fleuret et la longévité, justifierait à peine un bout de ruban violet, — et encore, aujourd'hui, où on n'en est pas chiche, — sans le papa dudit second M. Legouvé. Ernest, en effet, était le fils du précédent. Notre Académie a parfois des raisons que la raison du commun saisit mal. La succession héréditaire est volontiers admise parmi les habitudes de la maison ; elle y est même très bien portée. Evidemment, le résultat en apparaît quelquefois déconcertant, si on se place à un point de vue si peu que ce soit artistique ou le plus charitablement intellectuel. Mais on ne peut guère exiger d'eux de n'élire que des génies : ils sont quarante en l'assemblée. Diogène ne cherchait qu'un homme, et il le chercha toute sa vie.

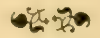
Il n'y a, en tout et pour tout, que six Membres de l'Institut dans la section musicale. On aurait donc quelque droit d'espérer de ces messieurs le souci de distinguer leur petit nombre par la qualité. Le devoir même s'imposerait, d'abord, de diriger ses investigations dans ce sens favorable et de ne repousser, *a priori*, nulle hypothèse. Ce n'est qu'après avoir épuisé les plus invraisemblables du genre que, peut-être, on serait autorisé à évoquer les traditions du lieu, et à oser se demander, dans l'espèce, à la fois qui diable certain de ses collègues eut pour oncle et

de qui M. Paladilhe put bien être le neveu. Un jugement téméraire, néanmoins, est chose assez grave pour excuser qu'on persiste longtemps dans une indécision scrupuleuse, même au risque d'y patauger. J'en étais là de ces réflexions troublantes, quand un ami m'interrompit par sa visite. Aussitôt je mendigotai sans vergogne quelque renseignement d'ordre un tantinet musical. La réponse fut négligente : « Paladilhe ?... mais c'est l'auteur de *Jeanne d'Arc*. — Non, de *Patrie*. — Tu crois ? C'est bien possible... C'était le gendre de Legouvé. J'ai connu un peu son beau-père... » La suite de la conversation n'apprendrait rien au lecteur, pas plus que je n'y découvris rien, moi-même, qui pût autrement expliquer la fortune académique de cet Immortel inopiné.

M. Paladilhe est ignoré du public et de la plupart des musiciens. Successifs et opiniâtres, ses fours mêmes sont désormais oubliés. Je ne parle pas du génie, mais le simple talent méconnu sait percer et se répandre peu à peu hors du théâtre ou du concert et en dépit de leur ostracisme. M. Paladilhe eut la chance d'être joué à son heure, sans attendre, et cependant, introuvables aujourd'hui dans les domiciles, ses partitions ne se rencontrent même pas sur les quais. Pour en dénicher les rossignols, il faut explorer le rebut des magasins d'abonnement et en braver la poussière humide. La... musique déposée le long de ces feuillets irresponsables assomme les profanes, ahurit le moindre dilettante, fait sourire les plus indulgents de ses confrères et rigoler les autres. Mais M. Paladilhe « se moque absolument » de tout cela ; il s'en tamponne les prunelles. Il s'en moqua toujours imperturbablement, car il avait un papa-beau-père. *M. Paladilhe était le gendre de M. Legouvé (Ernest)*, lequel était le fils de Gabriel-Marie-Jean-Baptiste, lequel... C'est trop loin, mais, qui sait ? Il y a des hérédités si têtues ! Les fruits de M. Paladilhe le démontrent, à tous égards, digne de perpétuer le désarmant lignage. Peut-être sont-ce là titres valables, auprès des électeurs brevetés, pour pénétrer à l'Institut de France. Les esprits les plus circonspects accorderont que c'est peu, sans doute, ou bien beaucoup trop, pour légitimer des fonctions conférant audit personnage l'influence et l'autorité de juge sans appel, en des matières intéressant l'avenir de notre art musical. Mais le gendre de M. Legouvé s'en paladilhe — ab-so-lu-ment.

JEAN MARNOLD.

(*A suivre.*)



M. CAMILLE SAINT-SAËNS ET LES ITALIENS.

Par un malheureux hasard, M. Camille Saint-Saëns est arrivé à Paris trop tard pour joindre le bruit de ses deux mains au fracas des acclamations italiennes. Mais il a payé son écot par une assez longue lettre, adressée à l'éditeur organisateur de ces douteuses victoires, et l'élogieuse opinion qu'il y exprime a d'autant plus d'intérêt qu'elle n'a pas été influencée par l'audition des œuvres.

14 juin 1905.

Excusez-moi, mon cher ami, auprès de votre brillante phalange de compositeurs et auprès de vous-même, pour avoir été si peu présent, pendant cette belle campagne à laquelle j'aurais voulu prêter un concours plus actif ; les destins ne l'ont pas voulu. Ne croyez pas pour cela que je m'en sois désintéressé : pendant le peu de jours que j'ai passés à Paris et qui m'ont laissé si

peu de liberté, j'ai dit à tous les échos ce que je pensais de ces œuvres si intéressantes, si vivantes et si théâtrales, et dont le haut intérêt, à mon sens, réside dans la réaction qu'elles montrent contre la tendance au théâtre mystique et antidramatique, tout en employant des moyens nouveaux.

Ce sont des œuvres audacieuses et franchement italiennes dans leur modernisme. Peu importe qu'elles soient combattues, peu importe même qu'elles ne soient point parfaites — qui donc est parfait ? — elles tracent un sillon lumineux.

Je suis, comme toujours, votre ami reconnaissant et dévoué.

C. Saint-Saens.

Des moyens nouveaux dans *Fedora*, *Siberia*, *André Chénier* ou *Zaza !* Ah ! qu'il est bon de parler des choses sans les connaître ! D'ailleurs il est clair que l'auteur de cette lettre se moque de la musique italienne presque autant que de celle qu'il écrit lui-même aujourd'hui. On connaît M. Saint-Saëns ; on sait qu'il n'exalte que pour rabaisser. L'*Ouvreuse* de l'*Echo de Paris* ne s'y est pas trompée : « Laissons, s'écrie-t-elle, laissons M. Saint-Saëns, en son âpre souci d'attaquer Vincent d'Indy (pour la plus grande joie du paradoxal Vuillermoz et du fielleux Bruneau), exalter ces fondateurs du *vérisme* transalpin et s'extasier sur le *sillon* qu'ils tracent ; rien de bon n'y germera...

« Déplorable *Sillon*, qu'as-tu fait de ta gloire ? »

Les aversions artistiques de M. Saint-Saëns sont nombreuses et tenaces. Wagner, dès qu'il eut du succès en France, César Franck, dès qu'il eut groupé autour de lui quelques jeunes énergies, Vincent d'Indy et Claude Debussy depuis toujours ! ont eu l'honneur des imprécations de Camille. Excusez du peu !

Tous nos maîtres n'en sont pas là, heureusement. Lorsque *Pelléas* nous fut donné, et que la critique quotidienne se déchaîna, avec un ensemble presque parfait sur ce chef-d'œuvre, M. Vincent d'Indy, qui sait admirer d'autre musique que la sienne, voulut réfuter lui-même certaines accusations ineptes, et saluer les beautés nouvelles. Et il disait au Directeur de l'*Occident*, en lui remettant son article : « Je regrette de n'avoir pu le travailler davantage : cela m'intéressait beaucoup. » Lorsque l'*Etranger* fut donné à Bruxelles, Claude Debussy à son tour, par un mouvement spontané et charmant, courut embrasser l'auteur de ce noble drame, au moment même où il échangeait avec les princes du journalisme des poignées de main funèbres. Et il me souvient encore de ce dialogue, à la deuxième de *Pelléas*, entre un organiste illustre et vénéré, et un autre organiste plus jeune et moins illustre, qui croyait flatter son maître en dénigrant Debusssy. Solidement campé sur ses deux courtes jambes, la tête renversée en arrière, comme cédant au poids des épais cheveux blancs, le maître l'écoutait, jusqu'au moment où, n'y tenant plus, il éclata : « Ah ! vous me faites pitié ! Vous ne sentez rien devant cela ? Je suis plus jeune que vous ! » Éternellement jeunes, en effet, sont les âmes d'artistes, parce qu'elles ne peuvent se dérober à l'attrait d'une belle œuvre. Mais méfions-nous des talents grincheux !

Louis Laloy.



LE CONGRÈS MUSICAL DE CLERMONT, 12, 13 *et* 14 *juin*.

Clermont-Ferrand, qui veut qu'aucune manifestation du progrès ne lui soit étrangère, a fait précéder d'un congrès de musique religieuse les jours de fièvre du circuit automobile. Organisé à l'instigation de la *Schola Cantorum* parisienne par le maître de chapelle de la cathédrale, M. l'abbé F. Brun, et sous les auspices de l'évêque, Mgr Belmont, ce congrès local et régional a parfaitement réussi.

Je ne doute pas que des manifestations de ce genre servent puissamment les intérêts artistiques de la musique : moins brillante peut-être que des assises internationales ou des congrès généraux, elles sont, dans un cadre plus restreint, d'un effet plus immédiat sur la région où elles se produisent.

Ces réflexions viennent tout naturellement à l'esprit, en constatant combien les échanges de vues, les demandes d'explications, les objections présentées et résolues, se sont bien mieux fait place dans les discussions intérieures de ce congrès, que dans des séances d'apparat où chacun n'ose dire tout haut ce qu'il pense tout bas, et combien ainsi tous peuvent profiter de ce qui paraît n'intéresser que quelques-uns.

Mais venons à l'ordre même du congrès.

Il s'ouvrit le lundi de la Pentecôte, 12 juin, par les Vêpres solennelles célébrées à la cathédrale. Un double chœur de 200 voix, formé par la maîtrise et le séminaire, a chanté l'office et le salut, un chœur sous la direction de M. l'abbé Brun, maître de chapelle, et de M. l'abbé Lagrange, maître de chœur de la cathédrale, et l'autre chœur dirigé par M. Amédée Gastoué, professeur de chant grégorien à l'École de la Schola parisienne. Au grand orgue, le maître Al. Guilmant, assisté de M. Clausmann, titulaire, a joué les entrées, sorties, postludes et interludes, tous choisis dans les anciens maîtres, ou improvisés par l'éminent organiste sur les thèmes liturgiques exécutés au chœur.

Et vraiment, c'était d'un effet superbe que d'entendre du chœur s'élever à l'unisson la puissante mélodie du *Veni creator Spiritus*, dans sa monodie purement vocale, sans aucun accompagnement, tandis qu'à l'autre bout de la vaste nef le grand orgue répondait en traitant le même thème par la voix de Bach, de Gigault, de Frescobaldi, de Scheidt, de Titelouze, ou de Guilmant.

Deux jours de suite, semblable fête se renouvela, avec plus de solennité encore la seconde fois. La maîtrise de la cathédrale d'abord, les Chanteurs de Saint-Gervais ensuite, exécutèrent divers motets de maîtres anciens et modernes, depuis Palestrina jusqu'à Guy Ropartz, avec un égal succès, et une même note de distinction artistique et de beauté religieuse, que la différence de caractère des œuvres faisait encore plus vivement ressortir.

Le matin du mardi et du mercredi, ce fut la grand'messe solennelle, d'abord avec, comme ordinaire, une messe médiévale à l'unisson, puis, le lendemain, l'admirable messe « du pape Marcel ». La dernière exécution religieuse fut un florilège de motets choisis en l'honneur de la Vierge Marie, à l'église si célèbre de Notre-Dame du Port, dont le beau vaisseau roman s'accordait si bien avec les chants exécutés.

J'ai omis de dire que Sa Grandeur Mgr Belmont ouvrit et clôtura le congrès par des allocutions élevées et enthousiastes, suivies encore d'un toast délicat porté à la *Schola* et à ses représentants, au cours d'un banquet au petit séminaire.

***

Les séances des congressistes furent des plus intéressantes, comme je

l'ai dit, par l'échange de vues qui put se produire pendant les discussions ouvertes, auxquelles deux heures furent consacrées chaque matinée. M. Gastoué avait assumé la tâche de répondre à toutes les questions, qui portèrent principalement sur le chant grégorien, depuis la prononciation et l'accentuation latine jusqu'à l'accompagnement. Hâtons-nous de dire que tout le monde se déclara satisfait. Au cours des réunions musicales, M. Ch. Bordes avait fait appel à toute demande d'explication, à tout contradicteur ou dissident : on eut les unes et les autres. Les principales explications et résolutions pratiques portèrent sur ces points : 1° le latin bien accentué, et l'adoption de la prononciation romaine de l'*u*, du *j*, etc.; 2° tous les assistants se déclarèrent d'accord sur la question du rythme grégorien, après les lumineuses explications fournies par le conférencier, montrant, textes en mains, que les principaux dissidents de l'interprétation traditionnelle, ou ne comprenaient pas ces textes, ou en passaient sous silence les parties capitales ; 3° en conséquence, on résolut de se préparer dans les églises à l'adoption progressive de l'édition vaticane, en appliquant aux éditions en usage les règles mises en vigueur par la réforme bénédictine. Ces discussions furent encadrées de conférences de M. Bordes, sur *le sort de la musique religieuse en France devant les lois actuelles ;* de M. Quittard, l'érudit musicologue, originaire de Clermont, sur *Jean-Philippe Rameau à Clermont et sa musique religieuse ;* de M. Gastoué, sur *les chants de la Pentecôte* ; le tout avec des exemples chantés. Nous pensons que ces diverses conférences seront publiées, et qu'on pourra en particulier relire les pages pratiques de M. Bordes sur le sujet plus haut désigné et s'inspirer à beaucoup d'égards des projets d'organisation musicale des églises qu'il soumit au congrès, à la suite de l'application des lois en cours ou en discussion.

*
* *

Enfin, si les chanteurs de Saint-Gervais s'étaient fait goûter à l'église encadrés par les chants plus sévères du séminaire et la grande voix des orgues, ils se firent applaudir avec enthousiasme au concert, en compagnie de l'admirable *quatuor vocal* de la *Schola* ; Mlle de la Rouvière interpréta entre autres le fameux air *Divinités du Styx* de telle façon qu'il fut comme une révélation pour beaucoup de personnes qui le connaissaient déjà ; Mme J. de la Mare détailla, en surpassant encore sa maîtrise habituelle, un air de Hændel et une mélodie de Bordes ; MM. David et Gébelin enfin furent applaudis dans leurs admirables exécutions d'auteurs anciens ou modernes, et le quatuor entier souleva la salle avec le *Dialogus per la Pascua* de Schutz, le *Chant élégiaque* de Beethoven, le *Madrigal* de G. Fauré (dont on annonçait précisément le même jour la nomination au poste de directeur du Conservatoire national).

PIERRE AUBRY.



CAUSETTE

Critique royale.

Si les souverains s'y mettent ! Je viens de découvrir, dans le *Petit Niçois*, une chronique musicale signée du roi d'Italie, et consacrée, naturellement, à l'exaltation de l'italianisme. Les rois sont généralement des nationalistes assez fervents. Tout de même, Majesté, vous avez des arguments plutôt imprévus ! Vous décrétez, avec une raideur toute monar-

chique, que, pour un Français, la vénération de M. Sonzogno est une obligation patriotique. Vous affirmez que la supériorité artistique de cet éditeur réside dans les opinions de son journal *Il Secolo*, qui fut le défenseur courageux de la France, « aux plus mauvaises heures de la politique crispinienne ».

Saisissant mal le rapport qui unit la politique de Crispi à la musique de Leoncavallo, j'admets humblement, sans autre examen, que les musiciens dépourvus de tendresse pour les partitions de M. Sonzogno sont de mauvais Français et d'odieux ingrats. Mais, par contre, Sire, je trouve plus irritante votre ironique peinture de notre esprit national, qui se complait, dites-vous, « aux nuageuses irréalités de la légende, et que ravissent par-dessus tout les musiques mystiques de l'inexprimable et les formules d'un art très savant et très hermétique » ! (Ce qu'il faut s'entendre dire tout de même !) De plus, il m'apparaît obscurément que la logique des rois n'a rien de commun avec celle des simples mortels. Après avoir prouvé dans la première colonne que Paris avait le devoir d'adorer l'art milanais, n'ajoutez-vous pas dans la seconde que les tempéraments français et italien sont radicalement opposés l'un à l'autre et incapables, quoi qu'on fasse, de se comprendre ? « Ce sont, ajoutez-vous, des conflits de races foncièrement dissemblables et, malgré tout, sournoisement hostiles. » Alors... je ne comprends plus du tout !... D'ailleurs, vous vous empressez de synthetiser les efforts artistiques des deux nations dans les noms inattendus de d'Annunzio et de Maeterlinck ! Ah ! ces souverains ! Quels princes-sans-rire ! Voici d'Annunzio obligé d'endosser la responsabilité artistique de *Zaza*, et Maeterlinck désigné pour servir de caution à Debussy !

. . . .

Dernière heure. — L'ambassade italienne nous informe que ce n'est pas au roi d'Italie qu'il faut attribuer la paternité de cet article. Cette signature de « Victor Emanuele » est celle d'un obscur plumitif des Alpes-Maritimes... Ah ! par exemple, si j'avais su ça plus tôt, c'est moi qui n'aurais pas pris tant de précautions oratoires et de mitaines protocolaires pour réfuter ce bafouillage !

Willy.



ECHOS

Au Conservatoire. — M. Dubois se retirant des affaires directoriales, « écœuré des attaques injustes dont sa personnalité était l'objet », il fallait choisir un successeur à ce Théodore ineffable, cadeau d'un Ciel trop facétieux. On avait prononcé un tas de noms célèbres, avec les titres à l'appui. On parlait naturellement de M. Henry Marcel, l'auteur distingué de la *Bonne à tout faire* ; du blond M. Adrien Bernheim, le premier comique applaudi de *Trente ans de théâtre* ou *la Vie d'un Souffleur*. La blanchisseuse de M. Le Bargy (en deux mots) envoyait au *Matin* des dépêches datées de Londres pour poser la candidature des cravates de son client. On murmurait les voyelles et consonnes de M. Raoul Gunsbourg, dit « Passe et Manque pas un Impair », metteur en scène d'une inégalée *Tête de Faust à la véranda*. D'aucuns songeaient au Prince de Monaco et même à M. Deutsch (de la Meurthe... et *Musik*). Tout ça, au fond, n'était que du battage pour amuser la galerie. Les gens bien informés connaissaient le complot qui se tramait dans l'ombre des couloirs faubourg-poissonniers. L'héritier présomp-

tif avait déjà sa cour, comme jadis, à l'Elysée, d'avisés flatteurs adulaient un Président Napoléon, — le neveu de l'autre. A l'instar de ce devancier, et peut-être insuffisamment désigné par la gloire, l'ambitieux résolut de faire un coup d'Etat, et, profitant d'un examen, d'un jury complaisant ou faible, il se fit proclamer Roi du Prix de Rome. Le lendemain, les journaux signifiaient son triomphe aux populations ébaubies ; les interviews assiégeaient ses élèves. Ce fut un beau feu d'artifice, — dont les pétards, bientôt, lui sont partis dans les jambes. Quand la fumée fut dissipée, il constata avec stupeur qu'un autre était assis sur le trône envié. M. Gabriel Fauré vient d'être nommé Directeur du Conservatoire. Un grand artiste remplace une honorable nullité à la barbe d'un prétentieux jocrisse. Le singulier verdict du tout récent « concours préparatoire » n'est évidemment pas étranger au bienfait de cet heureux dénouement. Ainsi Gribouille crachait en l'air, sans se douter que ça lui retomberait sur le nez. — J. M.

Les prudents. — Il existe à Paris une Revue qui se qualifie de *musicale*. Vous ne le saviez pas sans doute, ami lecteur, et peu vous importe ? D'accord. Mais voici que cette insignifiante feuille-de-gros-légume s'avise de se fâcher; sa colère est grosse et sournoise à la fois, et se traduit, dans le dernier numéro (15 juin 1905, p. 348), par une petite note où on se plaint de « soustraction de listes d'abonnés » et « regrette de voir un journal se disqualifier, dès le début, en employant aussi légèrement de tels procédés. »

Faisons une hypothèse hardie autant que gratuite. Supposons que l'anonyme auteur de cet entrefilet sache ce que parler veut dire. Ce n'est pas « légèrement » qu'il aura employé des mots tels que *soustraire* ou *disqualifier*.

Il sait à quoi l'on s'expose en traitant ainsi son prochain. Nous nous étonnons donc, à notre tour, qu'il n'ait pas cru devoir désigner plus nettement les personnes à qui s'adresse cette provocation. Force lui sera bien de le faire, s'il ne veut pas que l'épithète que nous écrivions en tête de ces lignes demeure attachée à son nom. Cette première satisfaction obtenue, ceux qu'il aura pris à partie donneront à l'affaire telle suite qu'elle semblera comporter.

M. Vincent d'Indy a accepté de diriger une série de concerts d'orchestre à Boston au mois de décembre prochain.

Le prix d'un torticolis. — M. Paderewski, pianiste cher surtout aux Anglo-Saxons, a été pris, comme un simple mortel, dans un déraillement de chemin de fer, aux États-Unis. Le cou de M. Paderewski a gardé de cet accident une certaine raideur ; cette infirmité, très gênante, paraît-il, pour un pianiste, sera indemnisée, en bon numéraire, par une compagnie d'assurances. Car M. Paderewski dépense, bon an mal an, une vingtaine de mille francs en primes : ses deux mains, en particulier, sont assurées pour 250.000 francs. Voilà des précautions que feront bien de prendre tous ses confrères en acrobatie, et quelques-uns rencontreront peut-être un généreux philanthrope qui consentira à verser l'indemnité totale, en échange d'un engagement, en bonne et due forme, de ne plus toucher au clavier d'ivoire. Tout sera pour le mieux ainsi : ils auront acquis une modeste aisance tout en conservant leurs dix doigts, et nos oreilles seront soulagées d'un virtuose.

Orgue à vendre, 4 claviers, 75 jeux, etc. — L'autre jour, M. Mutin, le successeur de Cavaillé-Coll, nous conviait dans son *hall* de l'avenue du Maine à venir entendre un orgue monumental. Il y avait sur cette réunion artistique une note de mélancolie : cet instrument colossal, avec ses quatre claviers et ses 75 jeux, est une victime de la politique actuelle. Qui l'eût cru ? c'est une conséquence peut-être inattendue des lois récentes

qui appauvrissent les églises sans enrichir les communes : la cathédrale qui avait commandé cet orgue ne peut plus le recevoir. Et au bout du compte, qui est atteint par la politique du Défroqué ? Si l'industrie des organiers souffre en France, elle peut s'établir ailleurs : M. Mutin ouvre une succursale en Angleterre. Mais celui qui reste toujours attaché à la glèbe, au risque d'y mourir de faim, quand l'industriel s'en va, c'est l'ouvrier Je suis bien sûr qu'il importait fort peu aux ouvriers organiers français que le monopole des inhumations fût aux églises ou aux communes, pourvu que le travail ne chôme pas !

Enfin ! parlons plutôt musique. La maîtrise coutumière d'A. Guilmant a mis en relief tout ce qu'on peut tirer d'un instrument aussi complet, véritable encyclopedie de la sonorité. On a encore entendu avec un plaisir toujours renouvelé Mme Marthe Legrand et un soprano très remarquable, formé à la *Schola Cantorum*, dont les variations onomastiques nous empêchent de savoir le nom exact : on l'applaudit il y a un an et demi sous l'honnête vocable de Marie Pironnet. Puis, comme succès oblige, Marie est devenue Mary. De même Pironnet s'est alangui en Pironnay. Enfin, dans un programme de musique moderne, nous rencontrons l'orthographe Pyronnay ! Tout cela est très drôle, et même un peu puéril. Les raisons de votre succès, Mademoiselle, sont plutôt dans votre talent naissant. MM. David et Gebelin ne changent pas de nom et ils ont bien raison d'être fiers de celui qu'ils portent : ils complétaient l'autre jour le quatuor vocal que nous avons applaudi dans un *Madrigal* d'A. Philippe.

Les « Chanteurs de Saint-Gervais » à l'église de la Sorbonne. — On se souvient qu'en l'année 1903 le nouveau curé de l'église Saint-Gervais, M. l'abbé Maille, estimant que les célèbres *chanteurs* ne réalisaient point son idéal artistique, un beau matin, leur signifia leur congé.

Comme on avait quelque raison de croire que les plus hauts dignitaires du clergé parisien avaient sans déplaisir vu cette expulsion, aucune église ne s'ouvrit à eux, jusqu'au jour où l'énergique et intelligent chapelain de l'église de la Sorbonne, fort d'ailleurs du *Motu proprio*, M. l'abbé Paquier, docteur ès lettres et en beaucoup d'autres sciences, ne se crut point obligé, au nom de la solidarité ecclésiastique, d'épouser le sectarisme imbécile de tel de ses collègues, et appela les *Chanteurs de Saint-Gervais* dans l'église de Richelieu.

Il n'eut point tort : à la Toussaint et à la Noël, en Semaine sainte, à Pâques, à l'Ascension et à la Pentecôte, on entendit les plus beaux offices que Paris connut jamais. La foule vint et l'on put connaître que la *Missa brevis* fait encore plus d'argent qu'un pauvre *Enfant-Roi*. Le vieux répertoire n'est pas mort, en dépit de ceux qui le jugent suranné. On l'entendra encore l'an prochain aux mêmes dates.

Et la morale de cette histoire est piquante. La foule qui vient à la Sorbonne ne va plus à l'église Saint-Gervais et n'y porte plus son argent, comme jadis. Or donc, oyez le poids des gros sous ! le clergé proscripteur de Saint-Gervais fait aujourd'hui à Charles Bordes ses plus jolis sourires. Tel qui le mit naguère à la porte le redemande aujourd'hui. Mais Bordes ne se crut point le droit de galvauder Palestrina et les autres : l'église de la Sorbonne, qui leur ouvrit ses portes, les a refermées sur eux.

Théâtres populaires. — « M. Dujardin-Beaumetz vient de créer une commission des théâtres populaires. Au sein de cette commission, — comme disent en leur jargon MM. les parlementaires, — reposent les membres les plus notoires, les plus décoratifs, ou simplement des gens que M. Beaumetz croit utiles à chanter sa gloire dans la presse. M. Sarraut en est parce que l'appui de la *Dépêche* n'est jamais à négliger ; M. Millevoye,

comme bon républicain, M. Brisson comme bon penseur ou comme homme de lettres, et aussi M. Lumet.

« Mais il est deux hommes qui, depuis dix ans, ont lutté pour l'avènement du théâtre populaire en France. L'un se nomme Eugène Morel, auteur d'un substantiel ouvrage sur la question ; l'autre est Romain Rolland, de qui faire, à ce propos, l'éloge serait oiseux. Ni l'un ni l'autre n'en sont... Cela ne vous étonne point, n'est-ce pas ? Nous non plus... »

Ainsi s'exprime, en son numéro du 18 juin, le *Cri de Paris*. Nous nous associons d'autant plus volontiers à ces paroles, que M. Romain Rolland est un de nos plus éminents et fidèles collaborateurs.

Société Philharmonique... française. — Le quatuor Capet, dont un de nos collaborateurs faisait à juste titre le plus bel éloge dans un de ces derniers numéros, fera entendre les *XVII Quatuors* de Beethoven, salle des Agriculteurs, les jeudis soir à partir du 9 novembre 1905. Les premiers artistes de Paris donneront leur concours à ces auditions, qui se dénommeront *Concerts populaires*. Pour tous renseignements, s'adresser à M. Barrau, 22, rue Nollet, Paris.

La société l'Orchestre, que dirige M. Victor Charpentier, donnait, le 24 juin, au Trocadéro, un fort beau concert où nous sommes heureux d'avoir à signaler le très vif succès de M. A. Guilmant dans le *Concerto* en *si bémol* de Hændel et la *Marche funèbre et Chant séraphique*, dont il est l'auteur ; de M. G. Enesco dans l'*Aria* de Bach et de Mlle Lucienne Bréval dans la scène V du IIe acte d'*Armide*, de Gluck.

Un Concours général de musique. — Sous le haut patronage de S. A. S. le prince Albert de Monaco, de M. Henry Deutsch (de la Meurthe) et de la Société des Grandes Auditions Musicales de France, dont la présidente est Mme la Comtesse Greffulhe, un Concours de musique est ouvert par les soins de la *Société Musicale*, dont le siège est au Pavillon de Hanovre, 32, rue Louis-le-Grand, à Paris.

ARTICLE PREMIER. — Ce concours prendra le nom de : Concours général de musique.

ART. 2. — Le Concours portera sur quatre genres d'œuvres :

1° Opéra ou *drame lyrique.*

2° Opéra comique.

3° Ballet ou *ballet-pantomime.*

4° Musique de chambre (*un trio et une sonate*).

ART. 3. — Le Concours sera international pour chacune des sections précitées.

ART. 4. — Pour les ouvrages dramatiques, opéras, drames lyriques, opéras comiques, ballets, les concurrents restent libres de faire composer ou de composer eux-mêmes leur poème.

ART. 5. — Les œuvres présentées au concours devront être inédites et inexécutées, soit intégralement, soit par fragments.

ART. 10. — Le nombre des actes ou tableaux, pour l'*opéra* ou *drame lyrique*, l'*opéra comique* et le *ballet* n'est pas limité. Toutefois leur durée totale ne devra pas excéder la durée normale d'une représentation théâtrale.

Le *ballet* devra offrir des qualités de composition qui permettent de le représenter sur un théâtre classé.

Le *trio* (pour piano, violon et violoncelle) et la *sonate* (pour piano et violon) devront être conçus dans le caractère habituel des œuvres de musique de chambre.

ART. 11. — Le Concours s'est ouvert le *15 février 1905* ; il sera irrévocablement clos le *31 octobre 1906*. Les manuscrits seront reçus jusqu'à cette date ; ils devront être adressés à M. le Secrétaire général du Concours

général de musique, à la Société Musicale, Pavillon de Hanovre, 32, rue Louis-le-Grand, Paris.

Art. 12. — Les donateurs du *Concours général de Musique* ont mis les sommes suivantes à la disposition de la Société Musicale pour être distribuées aux lauréats :

1° *Prix d'opéra* ou *drame lyrique*. . .		30.000 »
2° *Prix d'opéra comique*.		12.000 »
3° *Prix de ballet*.		8.000 »
4° *Prix de musique de chambre* :		
a. Trio. .	3.000	5.000 »
b. Sonate .	2.000	
		55 000 »

Art. 13. — L'*opéra*, l'*opéra comique* et le *ballet* qui auront remporté le premier prix seront joués soit au Grand-Théâtre de Monte-Carlo, soit sur une grande scène parisienne.

A l'Opéra-Comique. — *Aphrodite*, la nouvelle œuvre lyrique de M. Camille Erlanger, d'après le roman de M. Pierre Louys, sera une des nouveautés importantes de la saison prochaine (hélas !). Le principal rôle sera créé par Mlle Mary Garden.

M. Ch. Widor a écrit, sur un livret de M. Henri Cain, une nouvelle œuvre musicale, qui s'appelle les *Pêcheurs de Saint-Jean*.

Cet opéra comique en quatre actes a été lu aux interprètes, en présence de MM. Albert Carré, Luigini et Vizentini.

Les *Pêcheurs de Saint-Jean* seront joués en octobre, aussitôt après *Miarka*, dont les répétitions se poursuivront jusqu'à la clôture. Les deux ouvrages seront représentés peu de temps après la réouverture.

Les *Pêcheurs de Saint-Jean* seront interprétés, pour les principaux rôles, par Mmes Cocyte, Claire Friché, Lucy Vauthrin, et par MM. Dufranne, Billot, de Poumayrac et Selignac. Ce dernier fera ses débuts dans les *Pêcheurs de Saint-Jean*, et le rôle qui lui est confié est le plus important de la pièce.

Nous apprenons avec grand plaisir la rentrée, à partir du 15 septembre, de Mme Charlotte Wyns.

Voici les recettes encaissées par l'Opéra-Comique pendant le mois de mai 1905 :

1. *L'Enfant-Roi* (rep. pop.). .	3.371
2. *Carmen*.	8.114
3. *Le Légataire universel, le Jongleur de Notre-Dame*. . .	6.030
4. *Le Roi d'Ys*.	9.243
5. *La Cabrera* (1re), *Philémon et Baucis*	1.700
6. *La Cabrera*, *Philémon et Baucis*	8.701
7. (Matinée), *Pelléas et Mélisande*	8.154
7. *Carmen*.	7.258
8. *Les Dragons de Villars*. .	4.513
9. *La Cabrera*, *le Jongleur de Notre-Dame*.	6.118
10. *Manon*	8.875
11. *La Cabrera*, *Philémon et Baucis*.	8.006
12. *Le Vaisseau Fantôme* . . .	6.367
13. *La Cabrera*, *Philémon et Baucis*.	8.111
14. (Matinée), *Pelléas et Mélisande*.	6.858
14. *Werther*, *Cavalleria Rusticana*	6.944
15. *Xavière*, *les Rendez-vous bourgeois* (rep. pop.).	2.718
16. *La Cabrera*, *le Jongleur de Notre-Dame*.	7.073
17. *Le Vaisseau Fantôme*. . .	5.081
18. *La Cabrera*, *Philémon et Baucis*	7.472
19. *Carmen*.	8.223
20. *Le Roi d'Ys*.	7.399
21. (Matinée), *Lakmé*, *la Cabrera*.	7.469
21. *Louise*.	6.087
22. *Mignon* (rep. pop.).	4.577
23. *Chérubin* (1re).	1.578
24. *La Cabrera*, *le Jongleur de Notre-Dame*	8.521
25. *Chérubin*.	9.393
26. *Alceste*	7.133
27. *Chérubin*.	9.491
28. (Matinée), *la Vie de Bohème*, *la Cabrera*.	4.882
28. *Le Vaisseau Fantôme* . . .	5.400
29. *Mireille* (rep. pop.). . . .	4.490
30. *Chérubin*.	5.721
31. *Carmen*	6.263

Ecole des Hautes Etudes sociales. — Les cours et conférences de la section de musique seront organisés pour l'année 1905-6 de la manière suivante :

Président : **M. Romain Rolland.**	MM.
Histoire sociale des musiciens au moyen âge	**P. Aubry**, archiviste paléographe, professeur à la Schola Cantorum.
Les origines des maîtrises d'églises du XIe au XVIe siècle	**A. Gastoué**, professeur à la Schola Cantorum.
Musiciens primitifs et musiciens de la Renaissance	**H. Expert**, professeur à l'Ecole Niedermeyer.
Palestrina	**Michel Brenet.**
Les violonistes français au XVIIe siècle	**de la Laurencie.**
Musique française du XVIIe siècle	**Henri Quittard.**
Les cantates profanes de Bach	**André Pirro.**
Le lied avant Beethoven	**Romain Rolland.**
La ballade : Löwe	**Jean Chantavoine.**
L'influence de Schumann comme compositeur et comme critique	**Paul Landormy.**
La musique contemporaine	**Louis Laloy.**

LABORATOIRE D'ÉTUDES MUSICALES sous la direction de M. **LALOY**, docteur ès lettres, directeur du *Mercure musical.*

MM. **Alcan**, **Chartier**, **Dubrisay**, **Feine**, **de Lacerda**, **P. Landormy**, **de la Laurencie**, **G. Lyon**, **Marnold**, **Mutin**, **Th. Reinach**, **Romain Rolland**.

Recherches sur la valeur réelle des intervalles musicaux.

Quatuor Expert.

Sous la direction de **M. H. Expert.**

Mme **Mathieu**, de l'Opéra, *soprano.*

Mlle **Goulaincourt**, de l'Opéra, *contralto.*

MM. **Piroïa**, de l'Opéra, *ténor.*

Ragneau, de l'Opéra, *basse.*

Quatuor Luquin.

M. **Fernand Luquin**, 1er *violon.*

M. **Roelens**, *alto.*

M. **Dumont**, 2e *violon.*

M. **Henri Richet**, *violoncelle.*

Société des Auditions modernes. — MM. Jean Canivet et Paul Oberdœrffer ont l'honneur de porter à la connaissance des compositeurs de musique, qu'ils viennent de fonder, avec le précieux concours de sommités musicales autorisées, la *Société des Auditions modernes*, dont le but est de faciliter aux auteurs de musique de chambre l'exécution, sans frais, de leurs œuvres nouvelles et d'aider ainsi à la vulgarisation de la *Sonate moderne* (piano et instruments à cordes) et de la *Musique de chambre* (trios, quatuors, quintettes, etc., avec piano).

Les compositeurs sont donc invités à envoyer dès maintenant à l'adresse du secrétaire de la « Société des Auditions modernes » au siège social, maison Pleyel, 22, rue Rochechouart, à Paris, les manuscrits d'œuvres non encore exécutées dans le genre énoncé ci-dessus.

La date de clôture pour la réception des ouvrages est fixée au 1er septembre 1905.

Les manuscrits ne devront pas porter de noms d'auteurs, mais une épigraphe reproduite sur une enveloppe scellée jointe à l'envoi et renfermant le nom et l'adresse du compositeur.

Les œuvres seront soumises à l'examen d'un comité composé de MM. C. Chevillard, P. Dukas, S. Lazzari, P. Vidal et de MM. J. Canivet et P. Oberdœrffer. Ce comité désignera les ouvrages qui seront exécutés à la salle Pleyel en auditions publiques aux dates qui seront ultérieurement fixées.

Les auteurs des œuvres qui auraient été choisies en seront avisés avant le 1er octobre 1905, et à partir de cette date, les manuscrits dont l'exécution n'aura pu être fixée pour l'exercice 1905-1906, pourront être retirés ainsi que leur enveloppe conjointe (1) au siège de la société, sur la présentation du reçu délivré lors du dépôt.

(1) Afin de respecter l'incognito, seules les enveloppes correspondant aux manuscrits choisis pour être interprétés seront ouvertes.

L'édition vaticane. — L'*Ordinarium missæ* de la future édition vaticane est à l'impression. Le R^me^ dom Pothier, qui est à Rome, préside les séances où la Commission pontificale s'occupe de cette publication. Il a été reçu en audience par le Très Saint Père le 15 février.

Cette édition, on le sait, ne constituera pas un monopole pour l'imprimerie vaticane. Les éditeurs et imprimeurs qui offrent les garanties nécessaires sont autorisés à la reproduire librement en entier ou par extraits, dans tous les formats. Outre la Société de Saint-Jean, Desclée et Cie, qui publie déjà les éditions de Solesmes, la Maison de la Bonne Presse a résolu de reproduire, en une ou plusieurs éditions de format commode et à l'usage des fidèles, l'édition type. En outre, MM. Biais frères et Cie, V. Lecoffre, P. Lethielleux, éditeurs, et J. Dumoulin, imprimeur, se sont réunis en une société dite *Société d'éditions du chant grégorien*, pour la reproduction authentique et autorisée de l'édition vaticane.

Les matériaux pour la préparation de l'édition ont continué de s'accumuler au *scriptorium* d'Appuldurcombe. La *Revue du Chant grégorien* nous apprend qu'au milieu de février on avait déjà reçu d'Italie *quinze mille* épreuves photographiques de manuscrits. D'après une intéressante *Chronique grégorienne* parue dans l'*Univers* du 20 mars, l'atelier paléographique de rédaction possédait à cette date plus de 250 manuscrits complets. De plus, deux moines, lisons-nous dans la *Rassegna Gregoriana* (mars-avril, 158), parcourent en ce moment l'Espagne, à la recherche des manuscrits grégoriens de ce pays. Chacun verra dans ces renseignements des preuves nouvelles que les rédacteurs prennent les moyens les plus sûrs et emploient les méthodes de travail les plus consciencieuses pour donner à l'Église une édition aussi correcte que possible.

Les Concours publics du Conservatoire auront lieu cette année à l'Opéra-Comique, dans l'ordre suivant :

Lundi. . 17	juillet	à 9 h. 1/2	contrebasse, alto, violoncelle.
Mardi. . . 18	—	à 1 h. 1/2	chant (hommes)
Mercredi 19	—	à 1 h.	chant (femmes).
Jeudi. . . 20	—	à midi	violon.
Vendredi 21	—	à 9 h.	harpe, piano (hommes).
Samedi. . 22	—	à 1 h.	opéra comique.
Lundi. . . 24	—	à midi	piano (femmes).
Mardi. . . 25	—	à 1 h.	opéra.
Mercredi 26	—	à 9 h.	tragédie, comédie.
Jeudi. . . 27	—	à midi	flûte, hautbois, clarinette, basson.
Vendredi 28	—	à —	cor, cornet à piston, trompette, trombone.

Boulogne sur-Mer. — La Commission municipale des Fêtes organise cette année, pour remplacer son festival permanent, des concerts pour l'exécution desquels elle fait appel aux musiques et harmonies de division supérieure et d'excellence. Une allocation très importante (500 fr., croyons-nous) sera accordée pour chaque concert.

Nous avisons les sociétés intéressées que leurs offres doivent être adressées, le plus rapidement possible, à *M. le Président de la Commission municipale des Fêtes*, mairie de Boulogne-sur Mer. Elles devront faire connaître le nombre des exécutants, la date possible du concert et la composition du programme.

Bruxelles. — Le Groupe des compositeurs belges est définitivement constitué depuis le 14 mai 1905. Ce groupe est fondé dans le but *d'encourager tout mouvement musical en Belgique ; de favoriser l'exécution et l'édition des œuvres de ses membres effectifs ; d'établir et d'entretenir entre eux des relations confraternelles ; de sauvegarder leurs intérêts artistiques et professionnels.*

Voici la liste des membres du groupe :

MM. Agniez, Alpaerts (Anvers), Biarent (Charleroi), Cluytens (Mons), Crickboom, Ed. Criel (Gand), Daneau (Tournai), A. de Boeck, A. De Greef, J. F. Delune, L. Delcroix, Du Bois (Louvain), A. Dupuis (Verviers),

F. Durand, Ed. Eckhautte, G. Frémolle, Paul Gilson, Henri Henge, Ch. Hénusse, J. Jongen (Liége), Paul Lebrun (Gand), Th. Lebrun (Gand), M. Lunssens, Marvet (Liége), Mortelmans (Anvers), R. Moulaert, L. Ontrop (Anvers), Ch. Radoux (Liége), Fr. Rasse, E. Raway, Ryelandt (Bruges), O. Roels (Gand), Schrey (Anvers), Smulders (Liége), L. Soubre, H. Thiebaut, Uyttenhove (Gand), L. Van Dam, A. Van Oost (Diest), V. Vreuls (Paris), Wilford.

Secrétaire : G. Rens.

Lyon. — La direction du Grand-Théâtre compte donner pendant la saison 1905-6 : *Armor*, de Sylvio Lazari, *Pelléas et Mélisande*, de Debussy, et *Amica*, de Mascagni. On annonce comme reprises intéressantes : *L'Or du Rhin*, *Siegfried*, *la Walkyrie*, *le Crépuscule des Dieux*, *Tristan et Yseult*.

Strasbourg. — Un congrès international de chant grégorien se tiendra à Strasbourg, du 16 au 19 août 1905, sur l'initiative de la Commission pontificale de chant grégorien, pour promouvoir la restauration grégorienne ordonnée par S. S. le Pape Pie X. Son programme se composera de conférences scientifiques et pratiques et d'exécutions modèles.

Le Dr P. Wagner, professeur à l'Université de Fribourg en Suisse, a été chargé de la préparation et de l'organisation du congrès.

S. G. Mgr Fritzen, évêque de Strasbourg, a bien voulu en accepter la haute présidence.

Le comité local du congrès se compose de MM. le chanoine Kieffer, archiprêtre de la cathédrale, président ; Lutz, curé de Reuttenbourg ; Dr Mathias, organiste de la cathédrale ; J. Viktori, maître de chapelle de la cathédrale ; M. Vogeleis, curé de Behlenheim.

La Société des compositeurs de musique a tenu le 19 juin, dans une des salles de la maison Pleyel, sous la présidence de son président, M. Georges Pfeiffer, son assemblée générale annuelle. Lecture a été faite par M. Arthur Pougin, secrétaire-rapporteur, de son rapport annuel sur les travaux du comité. Puis, après une allocution du président, il a été procédé à l'élection de douze membres du comité, dont dix sortants et rééligibles et deux démissionnaires. Ont été nommés : pour trois ans, MM. Letocart, Paul Rougnon, Tournemire, Léon Gastinel, Marcel Rousseau, Pierre Kunc, Quef, Henri Büsser, Ganaye, Gedalge ; pour deux ans, M. Dallier ; pour un an, M. Charles Lefebvre.

A. Cappella. — Ce compositeur vient d'être découvert par notre confrère *la Presse*, qui, dans son numéro du 10 juin, annonce la nouvelle en ces termes :

« Dimanche 11 juin, une messe solennelle sera chantée par *A. Cappella* et les chanteurs de Saint-Gervais, à l'église de la Sorbonne, à dix heures. »

Cours et écoles de musique. — A la très intéressante audition d'élèves de M. Marcel Chadaigne, donnée le 15 juin, on a vivement applaudi le *Soldat de plomb* de Séverac, joué par M. Chadaigne et trois de ses élèves, la *Chanson bohémienne* d'Inghelbrecht (Mme M. Chadaigne), la *Petite suite* de Debussy, la *Marche américaine* de Widor, et de nombreux morceaux de Mozart, Beethoven, Schumann, Lalo, Chabrier, brillamment exécutés.

— Le 17 juin, la séance d'examens pour l'obtention des Brevets de capacité à l'enseignement du piano a été particulièrement brillante à l'Ecole Beethoven, dirigée par Mlle Balutet.

Le jury — dont la compétence n'échappera à personne — composé de MM. Guilmant, Büsser, X. Leroux, Maréchal, Rougnon et P. Vidal, a signé les diplômes des élèves présentées (et toutes reçues) ; il a adressé ses plus chaudes félicitations à Mlles Balutet et Prévost sur la manière si artistique dont elles dirigent les classes de piano et de pédagogie.

Sur les 14 diplômes obtenus, 10 ont mérité des mentions.

A l'étranger. — L'Opéra de la Cour de Berlin a organisé une série de représentations wagnériennes (de *Rienzi* au *Crépuscule des Dieux*). Mlle Aïno Ackté, du grand Opéra de Paris, a été engagée pour interpréter le rôle d'Elsa.

— Les Opéras de la Cour de Dresde et de Munich ont organisé au commencement de juin une représentation d'une *Ringtetralogie* de Wagner.

— Une pièce dramatique de Thuille, *Lobetanz*, a été jouée comme nouveauté au Théâtre de la Cour de Weimar sous la direction du kapellmeister Richard.

— *Les Femmes curieuses* de Wolff-Ferrari ont été données à titre de nouveauté au théâtre Westens de Berlin.

— Une opérette de H. Zumpe, *Farinelli*, a été mise à la scène à l'Opéra de la cour de Francfort.

— *Manon*, de Massenet (avec Mme Gutheil-Schoder), a été remise à l'étude à l'Opéra de la Cour de Vienne.

— **M. Gunsbourg** n'a rien dit pour démentir le bruit flatteur, et par lui-même semé, qui fait de lui l'auteur du chant des prisonniers, au IIe acte de *Siberia*.

Rappelons pour mémoire que cette mélodie, très populaire en Russie, est chantée par les *bourlaki*, haleurs de bateaux des bords de la Volga, et aussi par tous ceux qui peinent et ahanent à quelque lent travail ; qu'elle a été transcrite et harmonisée par Balakiref dans son *Recueil de chants populaires* (1866), importée en France par les chœurs de M. Slaviansky d'Agrénef en 1886, et publiée même, à cette époque, par le *Figaro* (mercredi 5 mai 1886). Tout cela n'empêche que M. Gunsbourg en est l'auteur, et l'a généreusement cédée au compositeur Giordano. On serait généreux à moins !

Nécrologie. — Franz Strauss, le père de M. Richard Strauss, est mort à Munich il y a une quinzaine de jours. Il fut pendant de longues années premier cor de l'orchestre de la Cour de Bavière et s'était acquis une réputation méritée pour la sûreté, la pureté, la plénitude du son qu'il obtenait sur son instrument. Excellent professeur, il a formé de très bons élèves.

— Le Conservatoire de Bruxelles vient de perdre, en la personne de M. Léon Jouret, un professeur éminent et sympathique. Entre autres productions, il avait donné une adaptation lyrique du *Tricorne enchanté*, de Théophile Gautier, et des chœurs pour l'*Esther*, de Racine. M. Léon Jouret enseignait, depuis trente-deux ans, le solfège ; il était officier de l'Ordre de Léopold II.

PAN.



PUBLICATIONS RÉCENTES

L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY. *Esquisses d'après nature*, pour piano. Paris, Alphonse Leduc.

L.-A. BOURGAULT-DUCOUDRAY. *La Chanson de la Bretagne*. Piano et chant. Paris, A. Noël.



AVIS IMPORTANT

Notre numéro 1 (15 mai 1905) étant entièrement épuisé, nous sommes obligés de procéder à un second tirage. Nous prions donc MM. les nouveaux Abonnés qui désirent avoir la collection complète de vouloir bien patienter quelques jours.

Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



POUR LE CONSERVATOIRE

M. le Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, sa bonté s'étendant jusque sur la musique, a décidé que les concours publics du Conservatoire auraient lieu désormais — cela va encore nous coûter assez cher — à l'Opéra-Comique :

1° dans l'intérêt des élèves, « de façon à pouvoir mettre en valeur toutes leurs qualités artistiques » ;

2° dans l'intérêt du public et de sa sécurité ;

3° dans l'intérêt du Conservatoire, « dont les études si remarquables pourront être mieux appréciées ».

C'est une bien jolie idée. C'est précisément l'idée opposée à celle qu'aurait pu avoir une personne un peu préoccupée, non seulement de faire apprécier ces études « si remarquables », mais encore de les améliorer.

L'intérêt du Conservatoire ? ce serait qu'on ne mît pas trop en lumière ce qui s'y passe : ou, si vous l'entendez mieux, qu'on y assurât ce calme, cette dignité, ce détachement des biens du siècle qui conviennent aux études artistiques.

L'intérêt des élèves ? c'est de briller du mieux possible, ainsi qu'il advenait dans une salle extrêmement sonore, et de dimensions restreintes : car leurs dons et leurs talents ne sont exceptionnels — si j'ose dire — que par exception.

L'intérêt du public ? Qu'il aille plutôt boire frais sous quelque mol ombrage. Et quelle sollicitude voulez-vous que j'éprouve à l'endroit de gens capables de s'exposer à tant de maux caniculaires sans y être forcés ? Quant à ceux qui y sont forcés, les uns, journalistes, feraient bien mieux de n'y point aller, puisqu'ils reconnaissent qu'on a tort de les y convoquer ; les autres, le seul public qu'il importe vraiment qui soit bien, les jurés, ont toujours été fort bien au Conservatoire. A l'Opéra-Comique, eux seuls seront mal : dans quel corbillon les mettra-t-on ? où iront-ils délibérer ?

Et si vous pensez que vos bons habitués des concours vous

sauront gré de ce déménagement, c'est que vous vous imaginez qu'ils viennent par amour de la musique. Mais ils ne viennent, — à moins qu'ils ne portent à quelque concurrent un intérêt direct et combattif —, ils ne viennent que par amour-propre : l'amour-propre singulier d'accomplir une corvée invraisemblablement inconfortable, invraisemblablement ennuyeuse, mais à laquelle peu d'élus sont appelés. Vous leur donnerez de quoi caser, tout entiers, leur séant et leurs jambes ; vous leur donnerez une atmosphère moins méphitique, une température à peine coloniale : ils trouveront que « ça n'est plus ça ! »

Que ces lambris dorés, que ce vaste espace vont intimider d'agitations, de protestations, de manifestations ! (C'est peut-être là justement ce qu'on espère.) Perdue, entre voisins, cette solidarité des salons dont on est sûr, où la familiarité n'attend point les formalités du protocole. Perdue, surtout — et comment la remplacer ?... la *Cour du Conservatoire !* Où ira-t-on potiner, jacasser, clabauder, conspirer, pendant que les concurrents concourent, ou que les jurés jugent ? Où conspuera-t-on ceux-ci ? Où essuiera-t-on la gloire ou les larmes de ceux-là ? Où montrera-t-on aux foules contenues par les grilles, qu'on est dans un endroit où tout le monde n'entre pas ? Où iront les gens qui n'y entrent pas, et qui veulent avoir l'air d'y entrer ?

Il est dangereux d'altérer en leur physionomie des rites d'un prestige si parisien. Le public, qui ne se sentira plus chez lui, qui se sentira dépaysé à la fois et envahi de profanes, s'il ne tombe à l'indifférence, deviendra plein de morgue et d'exigences. Tel qui demeurait reconnaissant à l'ironie charmante et douce du fin M. Bourgeat, pour un tabouret d'ouvreuse dans le corridor des troisièmes galeries, réclamera, à l'Opéra-Comique, à tout le moins une première loge.

Un attrait cependant demeure aux concours du Conservatoire : on y aura toujours l'air compétent.

*
* *

Mais s'il est permis de critiquer l'esthétique de la petite salle du Conservatoire, son confort et son aération, on n'en saurait faire autant — au point de vue qui nous occupe — de son acoustique ni de ses proportions.

Vous prétendez mettre mieux en valeur, à l'Opéra-Comique, les élèves ? D'abord, où prenez-vous qu'ils doivent être tous capables de se produire avec avantage sur une grande scène ? Ce qui a encore une apparence de sens pour les classes de théâtre — ou ce qui l'aurait, si vous donniez aux concurrents et les dé-

cors, et les costumes, et l'orchestre — devient tout à fait injustifiable pour les classes d'instruments, pour les classes de chant même. Il est vrai que le Conservatoire doit former des interprètes pour le théâtre, et de ces grands virtuoses qui traînent le cœur des foules après eux; et si des concours — des concours publics, organisés d'une façon beaucoup plus ample — étaient réservés à ces quelques sujets d'élite, que des aptitudes extraordinaires destinent évidemment aux triomphes publics, il n'y aurait rien à dire. Mais le Conservatoire doit former aussi, et en plus grand nombre, des interprètes pour d'autres modalités de la musique, qui pourraient bien être les principales : les intimités de la musique de chambre, l'anonyme dévouement des orchestres, le professorat, voilà l'avenir, plus obscur, non moins utile, de la plupart des élèves du Conservatoire.

Vous voulez qu'on voie davantage « toutes leurs qualités artistiques » ?

Eh bien ! on les verra. On verra d'abord, et trop bien, que ce ne sont que des élèves : si gentils ! mais tout ce qu'il y a de plus *élèves* ; et que tant de bruit mené autour de leurs exercices, tant d'importance attachée à leurs succès scolaires sont parfaitement ridicules. On verra tout de suite ce qu'on voit le soir où, lestés pourtant d'un premier prix, ils débutent sur une véritable scène. On verra combien leurs moyens sont faibles, et mal employés.

Dans les classes de chant, on constatera que les voix, quelquefois excellentes à un premier concours, vont diminuant toujours, par un phénomène excessivement prodigieux, à mesure qu'elles sont plus exercées, l'enseignement de la technique vocale étant nul, aussi bien que celui de la diction et du style ; et l'on s'amusera, mieux qu'on ne l'avait encore pu faire, des gaietés d'un règlement qui considère les grands airs classiques, par exemple — qui devraient être réservés aux talents les plus mûrs — comme des Etudes pour les commençants.

Dans les classes d'opéra et d'opéra comique — pourquoi, juste ciel ! existe-t-il encore, en 1905, des classes d'opéra comique ? — on s'apercevra que ces mêmes élèves continuent de ne rien apprendre, mais ce qui s'appelle rien : pas même à se tenir sur leurs deux pieds, ni à se servir de leurs deux bras.

Souvenez-vous de l'aventure, il y a quelques années, de la Société des Concerts, et comme, de l'Opéra, elle se hâta de regagner la pénombre de son hypogée, aux résonances complices ! Dans un grand nombre de classes d'instruments, on admirera combien le son est souvent petit, et l'attaque molle, la justesse incertaine, le mécanisme approximatif, le style mesquin, inintelligent et froid. On trouvera le violon maigre ; le piano,

tapageur et confus. On déplorera l'abâtardissement du caractère de certains instruments : de la contrebasse, qui n'est plus qu'un violoncelle vaseux ; de l'alto, tout prêt à se croire violon ; du trombone, qui rêve d'être cor ; du cor, qui s'intimide, hésite et s'affadit.

On verra que les élèves, leur inexpérience d'ailleurs aggravée par un cadre auquel ils ne seront point accoutumés, passeront à l'Opéra-Comique de moins bonnes épreuves, et qu'elles paraîtront moins bonnes encore qu'elles ne seront.

*
* *

Si on voulait qu'ils en passent de meilleures — et ne serait-ce pas leur premier intérêt ? — il faudrait tout d'abord prononcer le huis-clos, et surtout pour la presse.

Que faisons-nous là ? Est-ce que ce n'est pas du moment seulement qu'ils ont quitté l'école, que ces jeunes gens nous appartiennent ? Pourquoi les concours des musiciens sont-ils soumis à la critique publique, alors que ne le sont ni ceux des lettrés, ni ceux des savants, ni ceux des ingénieurs, des instituteurs, des diplomates, des surnuméraires, des médecins, pharmaciens, vétérinaires et sous-vétérinaires, ni aucun des innombrables examens et concours qui feront finalement de nous un peuple de Chinois ratatinés ?

Par quel inconcevable mystère, dans la musique même, et au Conservatoire, certains concours sont-ils secrets, et non point seulement des concours élémentaires, mais les plus importants, les plus intéressants, tous ceux, gros de conséquences, qui touchent à l'art supérieur de la composition ? ceux d'harmonie, de fugue, d'orgue ; celui du Prix de Rome, enfin, qui n'est, à vrai dire, comme les autres, que le concours de fin d'année des classes du Conservatoire, et où le scandale n'est pas moins fréquent : — scandale quelquefois salutaire !

Si l'on vous objecte qu'il messiérait de soumettre à l'appréciation de vulgaires publicistes les jugements de gens d'autant d'importance que sont des membres de l'Institut de France, vous répondrez, d'abord, qu'il y a de ces membres presque dans tous les jurys du Conservatoire, qui ne remportent pas tous des succès d'estime ; ensuite, que les concours de peinture, de sculpture, d'architecture, de gravure en médailles ou en taille-douce, jugés aussi solennellement par les mêmes mandarins au bouton vert, sont, pendant plusieurs jours, exposés à la désapprobation du premier venu qui passe devant l'École des Beaux-Arts.

Je ne réclame pas contre cette exclusion : oh ! non. Seule

m'étonne notre intrusion aux autres concours, et celle du public, et celle même des parents et amis. Elle n'est que prétexte à intrigue et à cabotinage. Les jeunes musiciens entrent-ils au Conservatoire pour prendre ces qualités-là, qui leur viennent toujours assez tôt? Comme ils travailleraient avec plus de fruit s'ils travaillaient tranquilles, délivrés de l'idée qu'à la fin de l'année ils déchaîneront des luttes de bravos et de huées, et qu'on parlera d'eux dans les journaux; de l'idée que, pour leur réussite même au concours, il importe que longtemps à l'avance ils aient soigné leur réclame !

Et il ne s'agit pas seulement de la dignité des études, il s'agit de celle encore des jugements. Je ne veux pas m'arrêter à cet argument, que la présence du public serait nécessaire à garantir leur intégrité. Mais vous savez qu'il n'est pas d'année qu'il ne s'élève à quelqu'un, à quelques-uns des concours, d'injurieux débats entre le public et le jury. Le public prétend imposer ses préférences au jury ; quand le jury n'obtempère pas, le public invective contre lui; monsieur le Directeur du Conservatoire surgit alors, rappelle son peuple au sentiment de son humilité, puis l'expulse : il ferait beaucoup mieux de ne pas l'inviter.

Au fond, le public et le jury ont généralement raison tous les deux. Ils écoutent d'une façon différente, jugent sur des éléments d'appréciation opposés, l'un en tant que public, l'autre en tant que jury : de l'un à l'autre, l'estimation se déplace.

Le public s'en tient à ce qu'il entend, au moment où il l'entend : des qualités physiques, le charme du son, une lueur de personnalité, — ou bien la plus banale facilité des effets, — le choix même du morceau agissent sur lui. Il a raison. Puisque le concours est public, il doit être jugé selon l'impression produite sur le public.

Mais les jurés n'ont pas moins raison, qui ne veulent pas être exclusivement sensibles à la séduction momentanée, aux avantages d'apparence, et tiennent compte aux élèves de leur passé, de leur application, de leurs progrès.

Entre ces deux raisons, le désaccord est naturel. Qu'il puisse se manifester violemment, cela est d'une suprême inconvenance.

*
* *

Si nous nous élevons enfin jusqu'à considérer l'intérêt du Conservatoire lui-même, qui est, ou qui devrait être l'intérêt de l'art musical en France, il nous apparaîtra que ce n'est pas seulement la publicité des concours qu'il faudrait supprimer, mais les concours aussi.

Le système des concours est absurde ; il est injuste ; il est

avilissant. Un concours n'a jamais rien prouvé de la valeur absolue ni même relative des concurrents. Il les met à la merci de mille hasards, de leur disposition journalière et de celle d'autrui ; il risque sur une minute le fruit d'années de peines ; il favorise les qualités les plus superficielles aux dépens des plus sérieuses : c'est un jeu, et trop souvent un jeu où l'on triche.

Nous appliquons ce système à toutes choses. Il est plus funeste encore dans les arts, parce qu'il abaisse, trouble et noircit l'âme ; substitue aux mobiles élevés la vanité, l'ambition, l'envie ; érige la « veine » comme le dieu que devrait être la conscience. Il est plus funeste encore dans la musique, qui est le plus pur de tous les arts, et le plus social : celui où l'abnégation, le désintéressement, la concorde sont le plus nécessaires. C'est pour ce système que des esprits chagrins, assurément excessifs en leur verbe, ont pu dire que l'enseignement musical n'existe pas en France : qu'il n'existait pas, du moins, avant que les exemples de la *Schola Cantorum* eussent montré que ni l'intelligence vraie de la musique, ni son étude rationnelle n'étaient incompatibles avec notre race.

Je ne critique point ici l'enseignement du Conservatoire, mais seulement l'influence sur lui des concours et de leur publicité. D'ailleurs, a-t-on pu dire jamais qu'il existât un « enseignement du Conservatoire » ? et sur quoi le discuterait-on ? Il y a eu l'enseignement des professeurs du Conservatoire. On en a connu, on en connaît encore d'admirables, Dieu merci ! et grâce à eux la musique française brille aujourd'hui d'un éclat unique. Mais quelle cohésion a jamais existé entre leurs doctrines ? Que sont ces traditions dont on nous veut parler ? Rien qu'anarchie. Et le directeur ne fut — jusqu'ici — qu'une fiction administrative : la main qui signe, et non le cerveau qui distribue la pensée.

Certes, je ne voudrais pas être confondu avec le sale oiseau que vous savez, ni accusé de trop médire de l'établissement où j'ai été élevé. C'est précisément parce que j'ai bien connu ce sérail, parce que j'y ai passé de longues, et de bonnes années ; c'est parce que j'ai conservé pour lui d'affectueuses faiblesses, que je le voudrais, sinon irréprochable, au moins un peu meilleur. J'y ai trop souffert, j'ai trop vu combien tout le monde, et d'abord la musique, y avait à souffrir de l'absence de toute méthode, ou plutôt de l'empire de cette seule méthode : la préparation aux concours. Si honorables, si illustres que soient tant d'exceptions dues à la valeur personnelle de tels ou tels maîtres, à leur effort individuel, toute cette maison vit hypnotisée, d'un bout à l'autre de l'année, sur le

concours et sur les examens, qui sont les premiers degrés du concours. Les professeurs y apportent un amour-propre peut-être plus féroce encore — assurément plus vil — que les élèves. Préparer le morceau de concours, ou la cantate de concours, tel est tout l'objet de l'enseignement. Et ne croyez pas même qu'on se prépare à l'exécuter bien, dans une intention d'éducation, avec une certaine intelligence de l'art. Non : on ne pense qu'à l'exécuter de la façon qu'il faut pour remporter le prix, suivant la mode du jour et le caprice académique : à l'exécuter comme le jury désirera qu'il soit exécuté. Et peu importe que le concurrent ne sache rien, à part exécuter ainsi ce morceau-là ; peu importe, s'il était par hasard capable de montrer quelque originalité, qu'elle ait été étouffée pour n'effaroucher personne ; peu importe, pourvu qu'il soit lauréat, que toute sa vie artistique puisse être offusquée par cette éducation faussée.

Et cela lui est plus dommageable, cela est plus grave que les basses intrigues, qui n'atteignent du moins que ses intérêts matériels.

Un esprit sévit au Conservatoire, dont on ne saurait dire s'il est la cause ou l'effet de l'excessive publicité de ses exercices. Pour le Conservatoire, le théâtre seul existe ; toute musique qui n'est point de théâtre y est considérée comme un genre inférieur ; on n'y cherche à former que des compositeurs de théâtre, des chanteurs de théâtre, on pourrait presque dire : des violonistes, des pianistes de théâtre. Ne venez pas dire que le théâtre est une forme brillante, séduisante, émouvante de la musique, une forme secondaire, cependant, et qui ne prend de valeur réelle que si toute la science, toute la profondeur des autres formes, des formes essentielles de l'art, la viennent appuyer et nourrir. Jusque dans les classes instrumentales, la pensée du théâtre règne, et le but de tous les efforts n'est jamais qu'une parade scénique.

Que cette parade soit transportée sur de plus vastes planches, ne voyez pas là la première réforme d'un esprit nouveau. C'est au contraire la convulsion suprême de l'esprit ancien, de cet esprit d'ostentation à outrance et à tout prix, par quoi le Conservatoire se procure une vie illusoire, et dont il meurt chaque jour un peu plus. Puisqu'il comprend si mal ses intérêts, ce serait à nous, qui le considérons d'un œil impartial, de refuser de le suivre en la mauvaise voie. Car c'est encore la préoccupation de la presse qui est la plus nocive à ces jeunes têtes. Il faut avoir un peu vécu, pour savoir combien peu pèsent nos jugements, et dépouiller le préjugé de notre influence.

Une grève de la critique serait une chose à organiser. . . .
. . . .

A moins qu'à l'exemple des plus zélés adversaires de la peine de mort, qui s'opposent à ce qu'on abolisse l'infâme publicité de la guillotine, bien que cette publicité soit un de leurs arguments contre la peine elle-même, nous ne devions paradoxalement applaudir à tout ce qui viendra exaspérer les inconvénients de la publicité des concours.

*
* *

Les choses vont-elles changer? Il est permis de l'espérer enfin. Pour la première fois, un directeur du Conservatoire a été nommé, qui n'est pas tout à fait de la maison, qui ne souffre point de l'obnubilation spéciale à ceux qui y ont fait leur éducation, puis leur carrière : un homme qui l'a regardée du dehors, avec ses idées personnelles, et qui n'est à aucun degré un homme de théâtre.

Il est impossible d'annoncer par avance ce que fera M. Gabriel Fauré. Bien qu'il ait exercé déjà une grande influence sur notre musique contemporaine, nous connaissons, moins que son œuvre, sa méthode et son caractère. Nous savons seulement de lui que c'est un artiste, et l'un des plus délicats, des plus purs, des plus originaux que notre pays ait comptés : un artiste volontairement adonné aux formes les plus fines et les plus élevées de son art.

Le jour où M. Théodore Dubois résigna ses fonctions, par un geste dont la discrète dignité lui fit tant d'honneur, M. le Sous-Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts voulut le remplacer par un compositeur académicien. N'en ayant point trouvé disponible, qui fût en même temps musicien, il a préféré nommer un musicien qui ne fût pas académicien : cela est proprement admirable.

Mais cela n'est pas tout. Il faut encore que ce musicien puisse appliquer les principes « d'extrême libéralité » qu'il a incontinent affirmés ; il faut qu'il ait le droit de tailler, parmi le personnel actuellement enseignant, quelques places pour ces professeurs « étrangers à l'orthodoxie officielle » dont il a parlé ; il faut qu'on ne lui mesure ni l'autorité, ni l'indépendance, ni l'appui nécessaires à faire du Directeur du Conservatoire ce qu'il doit être, et surtout à cette heure : l'homme qui dirige, le maître.

GASTON CARRAUD.



LES VRILLES DE LA VIGNE [1]

«... Des chansons de mon pays ? Oui, me dit Claudine, j'en ai appris et oublié quelques-unes... Quand j'étais petite, les gardeux, je veux dire les bergers, ne chantaient pas encore « Je suis lâche avec toi », mais ils montraient déjà une coupable préférence pour les *Blés d'or* et les *Sentiers remplis d'ivresse...* Que sera devenue cette petite Morvandelle, les yeux noirs comme des mûres, qui tricotait son bas cachou en chantant d'une voix perçante et affairée :

Ah ! n'querriez donc pas, ma méére,
I vins de Dijon,
De vouer pâsser la bânnère
Du princ' de Borbon,
Du princ' de Borbon, ma méére,
Du princ' de Borbon.

A tout's les crouésées d'l 'église
Y avaint des drépiâs ;
Ceuss' qui n'étaint point si béétes
Il' y boutaint des draps;
Il' y boutaint des draps, ma méére,
Il' y boutaint des draps...

J'ai oublié la suite... N'est-ce pas que l'air est charmant ? Je l'ai donné à Marc Legrand pour un recueil scolaire...

Aux noces campagnardes, à présent, on ne chante plus que du Delmet. Mélie, ma nourrice, m'emmenait autrefois aux mariages de ses pays et payses, dans les fermes... Quoi ?... Papa ?... Ça lui était bien égal, voyons !

Mélie, fille de roulottiers saltimbanques, y jouait du violon — très mal — au dessert et s'enorgueillissait des applaudissements un peu ironiques... Un singulier spectacle que celui de cette blonde fanochée, en bonnet à tuyaux, l'archet à la main, le menton sur son violon de bois rouge... C'est déjà loin, ce temps-là... La longue table, nappée de draps de lit, dressée dans une grange... Quoi ?... en plein air ?... Oh ! non. Les

(1) Suite. Voir les nos 1, 2 et 3 du *Mercure musical.*

paysans de chez nous, qui déjeunent et goûtent quotidiennement au creux d'un sillon, l'écuelle de caillé entre les jambes, n'aiment pas, en cérémonie, manger à la belle étoile. Ils trouvent que ce n'est pas distingué.

... Une longue table, fleurie de petits bouquets — roses rouges et camomilles blanches — serrés en choux-pommes. Aux murs, des draps épinglés de laurier vert, comme pour la Fête-Dieu... Au-dessus, les poutres du fenil laissent pendre des voiles d'araignée et des houppes de foin sec... Par la porte charretière, ouverte sur la cour, entrent ensemble la grande lumière bleue et crue, le cri des coqs, les poules inquiètes qu'on chasse d'un coup de serviette, et qui reviennent...

J'avais dix, douze ans, des cheveux châtains en tire-bouchons, la voix d'un jeune garçon et une gravité bougonne, un air d'avoir envie de m'en aller. Pourtant je ne m'ennuyais pas. J'aimais le pain bis chaud sous son velours de farine, l'odeur neuve des blouses bleues ballonnées, les petits bouquets joyeux en choux... J'aimais la « jeune mariée » ronde et brûlée, noire dans son blanc, ses mains nues sur son ventre comme deux gros gants tannés... J'aimais les verres sans pattes, épais aux lèvres, et, bourdonnants de mouches, les sucriers nombreux qui jalonnaient la table... Pour le café, ce sucre ? Mais non, bête, pour le vin rouge. C'est vrai, vous ne savez pas. Dans les repas de noces, dès la soupe avalée, on remplit son verre avec du vin rouge. Délicatement, du bout de deux doigts, on y trempe un morceau de sucre qu'on suce ensuite, qu'on retrempe, qu'on resuce, jusqu'à ce qu'il s'effrite en bouillie sirupeuse. Alors, on prend un autre morceau de sucre et on recommence. Ça occupe le temps, vous comprenez, entre la soupe et le lapin sauté, entre le lapin sauté et le veau aux girolles, entre le veau aux girolles et le poulet rôti... Les enfants, les femmes surtout, pillent les sucriers, s'enivrent tout doucement ; on entr'ouvre son corsage, on dénoue les brides du bonnet tuyauté en disant : « C'est la chaleur qui me remonte... »

A part ça, tout se passait fort tranquillement. De mon temps, ces repas qui duraient cinq heures étaient presque silencieux, sauf dans le coin où on regardait Bouzon se nourrir, Bouzon ou bien Labbe, son rival, Bouzon et Labbe de qui l'on disait : « Le manger tremble devant eux ! » A bien y réfléchir, leur procédé manquait d'élégance. Ils s'emplissaient de viande, de vin et de pain, jusqu'à la gorge, puis se levaient : « Faites excuse, je n'en ai que pour une minute. » Dans la cour, un doigt au fond de la gorge et... parfaitement ! Ils rentraient vides et recommençaient. Ça vous impressionne, s'pas ? Moi aussi.

Après la tarte à la citrouille, après le fromage mou, après le château de nougat fracassé et les dragées, — un peu prématurées, les dragées, — un silence solennel descendait du fenil sur l'assemblée. Trois gobettes de quinze à dix-huit ans, couleur de brique rose dans leurs corsages clairs, se prenaient par la main et s'en venaient devant la mariée. Accordant avec peine leurs voix plaintives de fileuses, elles entamaient la longue, triste et jolie Chanson de la mariée, celle que vous connaissez :

Enfin vous voilà donc,
Madame la mariée,
Enfin vous voilà donc
A votre époux liée,
Avec un lien d'argent
Qui durera longtemps,
Avec un long fil d'or
Qui ne rompt qu'à la mort.

Les yeux loin, placides, elles chantaient la main dans la main, trois petites Nornes aux regards de génisses... Et la mère de la mariée se mouchait, sous peine de passer pour une sans-cœur. La jeune épouse hâlée penchait la tête comme sous un blâme mérité... La chanson finie, tout le monde respirait un grand coup, trinquait, et il y avait toujours là un permissionnaire en capote bleue prêt à « sortir » ses complaintes de 71, *Sauvons Paris*, ou un vieux pour chevroter cette grivoiserie surannée, *la Tirelire*, à moins que sa vieille en coiffe ronde ne lui donnât la réplique dans un cocasse duo paysan, *la Rupture* :

— Gustine, ma Gustine,
Prête-moi tes ciseaux
Pour couper l'alliance
Que nous avons ensemble.
— Mes ciseaux, j'les ai pas,
Ils sont dans ma chambrette...

Il y avait beaucoup d'autres couplets, mais qui rimaient moins richement.

D'ailleurs, à cette heure-là, lasse de chaleur et de sucre sucé, je m'endormais sur la table, la tête entre mes bras repliés...

COLETTE WILLY.



MIETTES HISTORIQUES

RABAUT SAINT-ÉTIENNE THÉORICIEN MUSICAL.

Parmi les hommes de la Convention, au nombre des chefs des Girondins, Rabaut Saint-Etienne figure en bonne place. Pasteur à Nîmes il parvint, comme on sait, grâce à la protection de Malesherbes, de Turgot et de La Fayette, à faire accorder l'état civil aux protestants. Apôtre de la liberté française, mais plein de modération et de tolérance, l'ancien président de l'Assemblée constituante se trouva en butte à la haine de Robespierre, au lendemain de la condamnation du roi. Accusé de vouloir fomenter la guerre civile dans la France envahie par l'étranger, il fut décrété d'arrestation, en même temps que les autres Girondins. Caché chez Peyssac, son compatriote, il fut dénoncé par un politique, — Fabre d'Eglantine, assurent certains auteurs, — arrêté et guillotiné le 5 décembre 1793, à la suite d'un jugement sommaire.

Ce pasteur nîmois, mort à cinquante ans, était un homme d'une réelle valeur. Avant d'être entraîné dans la politique militante, il avait fourni des preuves d'esprit curieux, et ses dissertations sur les temps anciens l'avaient fait estimer de ses contemporains les plus renommés.

Rabaut Saint-Etienne aimait les belles-lettres. Orateur philosophe, il a mis dans tous ses écrits des idées neuves qui sont loin d'être négligeables. Son style assez châtié donnait du relief à des paradoxes soutenus avec beaucoup de logique. Mais rien de ce que l'on connait de lui n'est aussi intéressant que le document inédit qu'un hasard a placé sous mes yeux et qui montre ce conventionnel sous le jour d'un théoricien musical.

Aristote, dans une de ses propositions, a déclaré que « tous les arts ne sont que l'imitation de la Nature ». En ce qui concerne la musique, cette opinion fut partagée, à toutes les époques, par des auteurs de mérite qui obéissaient à un système philosophique. Certains, cependant, pensèrent autrement. L'abbé Morellet trouva « que les Arts sont quelque chose de plus que

l'imitation exacte de la nature ». Chabanon interpréta ce dire et fut amené à croire que le chant n'est pas une imitation de la parole. « Pour que le chant fût une imitation de la parole, écrivait-il en 1785, il faudrait que dans son institution il lui fût postérieur ; mais, qu'on y prenne garde, il l'a nécessairement devancée. »

Vers le même temps, Rabaut Saint-Etienne, dans ses *Lettres à M. Bailly sur l'Histoire primitive de la Grèce*, posa en principe que « le langage primitif fortement accentué était naturellement musical et chantant ».

« On paraît assez généralement persuadé, déclara-t-il alors, que la poésie a été le premier langage des hommes, et que les premières lois qu'ils reçurent, ainsi que les événemens de leur histoire primitive, avaient été écrits en vers. Tant qu'ils eurent peu d'idées acquises, et peu d'objets à confier à la mémoire, ils conservèrent ce langage sublime. Un petit nombre d'intonations très fortement accentuées firent naître le vers et la mesure : l'oreille vivement ébranlée appelait elle-même la cadence ; et la musique, simple d'abord comme le langage, dut exister en même temps que lui. Les sons de l'instrument répondaient toujours juste aux accens de la voix ; ils marquaient fortement les élévations, les tons fermes et les césures : le langage primitif accentué en longues et en brèves fut nécessairement musical ; et la première harmonie fut un simple accompagnement. La musique ne fut donc point un langage à part imité de sons étrangers à l'homme ; c'est en lui-même qu'il la trouva, parce qu'il la portait avec lui. Etre harmonique, sa voix n'eut pas plutôt appris à parcourir la gamme des sons naturels, que les fibres acoustiques en répétèrent les vibrations. Le besoin d'appuyer sur cette jouissance, cette espèce d'instinct qui nous porte à émouvoir plus vivement, s'il se peut, une fibre déjà émue fit naître l'idée des instrumens bruyans que l'on trouve chez tous les peuples sauvages, et auxquels se plaisent encore les habitans peu raffinés de nos campagnes.

« La musique et le langage sont donc d'une égale antiquité, ou, pour parler plus juste, le langage primitif fut une musique naturelle. Aussi les plus anciens monumens poétiques sont des monumens musicaux : chanter et parler furent aux premiers temps une seule et même chose. »

A une date que je ne puis guère déterminer, en l'absence de tout indice, Rabaut, partagé entre ses soucis politiques et ses travaux d'ordre philosophique, développa donc, en la précisant, l'idée contenue dans sa septième Lettre. Il fut incité à sa nouvelle démonstration par une note qui traitait de l'origine de la musique et dont l'auteur ne m'est pas connu. Les quelques

pages inédites du conventionnel nîmois sont fort intéressantes, ainsi qu'on en va pouvoir juger :

ORIGINE DE LA MUSIQUE OU LE PREMIER LANGAGE DE L'HOMME CHANTÉ (1).

M. de Saint-Etienne a reçu avec reconnaissance la note qui lui a été remise par M. de Rosambo et il a trouvé très ingénieuse l'idée de l'auteur qui pense que la Musique a dû précéder la parole.

L'auteur des Lettres à M. Bailly avait supposé, au commencement de la 7e Lettre, que la Musique et le langage avaient eu une naissance simultanée, c'est-à-dire que les premiers hommes avaient eu un langage chanté. Ces deux idées, quoique dissemblables au premier coup d'œil, se ressemblent néanmoins beaucoup ; car l'auteur de la note entend sans doute que les hommes chantaient pour exprimer leurs idées, et M. de St-E. qu'ils exprimaient leurs idées en chantant. Ce n'est pas à l'ingénieux observateur qu'il faut dire que par le chant des premiers humains, on n'entend pas la Musique de l'opéra.

Voici comme on pense que le premier langage dût être musical. Un premier homme qui serait seul, non inspiré de dieu, et livré à l'impulsion spontanée de la nature, n'aurait que des cris. Ces cris seraient même rares, et il ne les pousserait que dans les surprises ou dans le mouvement des passions, telles que la joie et la frayeur. On ne parle pas à soi-même quand on n'a pas appris à parler.

Ces cris, infiniment simples, ne seraient que des voyelles et précisément les mêmes que ceux que nous poussons en pareille occasion. Ils sont inspirés par la nature, ils sont les mêmes à tous les âges de la vie et chez tous les peuples; ils sont en harmonie avec toute la nature, avec les cris des animaux, le mugissement des ondes, le sifflement des vents, etc., car, de même que tout le système des couleurs est en harmonie avec notre œil, tout le système des sons est en harmonie avec notre oreille. Il faut donc absolument que tous les sons, éclatans ou sourds, lugubres ou gais, correspondent avec ceux que l'homme produit, sans quoi, il y aurait entre la nature (2) et nous une discordance déchirante. Or tout nous prouve qu'il y a un accord général. Mais les sons produits par les êtres de la Nature ne sont pas arbitraires, donc ceux que produit la voix de L'homme, et qui leur correspondent toujours, ne sont pas arbitraires non plus.

(1) Communication que j'ai faite à la Société Internationale de Musique, le lundi 26 juin 1905.

(2) L'auteur avait d'abord écrit « le tatare ».

Cependant, les sons que L'homme produit parcourent une gamme naturelle, depuis le cri de la joie la plus éclatante, jusqu'à celui de la douleur la plus sourde et la plus concentrée.

Et comme chaque cri n'est que l'expression d'un sentiment, il y a autant de nuances dans ce clavessin qu'il y a de sentimens dans le cœur de l'homme ; ce qui, pour le dire en passant, nous fait voir comment, à cet égard, ainsi qu'à tous les autres, L'homme moral est en harmonie avec le monde physique : idée féconde à ce qu'il nous paraît, et qui peut être appliquée à tout l'homme considéré sous tous les aspects. On n'a, ce nous semble, jamais assez observé ce que c'est qu'un être qui correspond avec toute la nature par des nerfs et le sentiment, et comment ses actions morales sont liées avec la physique de L'univers.

Un homme seul ne produirait des sons qu'à mesure qu'il éprouverait des sensations assez fortes pour l'engager à se débarrasser de l'excès de sentiment qu'il éprouverait ; et c'est pourquoi nous avons dit que ses cris seraient rares. Mais aussi ses cris seraient violens et correspondans à la plénitude du sentiment dont il serait affecté.

Cet homme n'exprimerait donc que les grandes passions, et comme nous avons observé qu'elles seraient grandement exprimées, il est évident que ses cris primitifs correspondraient aux 7 voyelles qui sont les notes du clavessin dont nous parlons : il n'y a rien au-delà de la plus éclatante, il n'y a rien au-dessous de la plus sourde. Supposons à présent deux ou plusieurs de ces hommes qui se rapprochent d'abord ; ils ne pourront se communiquer que leurs sensations, car aucun d'eux n'a pu songer à faire des syllabes et des mots ; et s'ils font tant que de chercher à se communiquer ce qu'ils éprouvent, ils pousseront les cris voyelles que j'ai dit : et si ces cris ne sont pas arbitraires comme je l'ai prouvé, il est clair que ces hommes s'entendront. Mais leur colloque sera borné, puisqu'il ne consistera qu'à faire naître par un cri un sentiment tout pareil à celui qu'éprouve celui qui le pousse, en vibrant, chez celui qui l'entend, la fibre qui seule peut produire L'harmonie nécessaire, l'accord demandé.

La réflexion ne peut guères naître chez un homme seul. Mais quand on me le contesterait, on ne pourra me nier que le besoin d'exprimer ses réflexions ne peut naître que chez celui qui vit avec ses semblables. Or, les cris, les sons voyelles n'expriment que les sensations ; donc L'homme cherchera d'autres moyens pour exprimer ce qu'il pense, et surtout il aura besoin de désigner par des sons les objets desquels il voudra parler aux autres. Les voyelles n'y servent pas, il aura recours aux consonnes.

Mais les consonnes ne sont pas arbitraires non plus, car elles ne peuvent être prononcées sans vibrer L'air, sans faire un son,

et par conséquent sans se mettre en harmonie avec tous les sons de la nature. Cela est si vrai que nous employons toujours, et partout, certaines consonnes à exprimer certains bruits ; elles ne sont nommées consonnes que parce qu'elles sonnent avec *la chose que nous voulons peindre ; et si quelqu'un voulait exprimer le roulement du tonnerre ou le sifflement des vents par d'autres consonnes que celles qui y sont consacrées, il ferait rire, ou ne serait pas entendu. Les premiers hommes qui parlèrent ne firent pas cette faute, ni ne purent la faire.*

De L'accord d'une voyelle avec une consonne naît ce que l'on appelle un mot ; et puisque ce mot n'a été imaginé que pour désigner à l'oreille l'objet qu'on ne peut pas montrer avec le doigt, c'est très à propos que nous l'appellons un NOM. *Et si ni la consonne ni la voyelle ne sont arbitraires, leur réunion pour faire un* MOT *ne saurait l'être. De ce principe naitrait toute la théorie du langage qui n'est pas de notre sujet.*

A présent je dis : les premiers hommes qui ont parlé ont eu peu d'idées à exprimer, et peu de mots pour les rendre.

Ils n'ont dû employer que les grandes intonations fortement exprimées et accentuées.

Les nuances intermédiaires d'un son à l'autre n'ont pas existé chez eux, car il est impossible qu'ils ayent eu plus de mots que d'idées ; un mot ne se forme qu'à mesure qu'on en a besoin.

Leur langage n'a donc pas été gradué, et n'a pas parcouru toutes les nuances de notes ; mais il a sauté d'une note à l'autre : première preuve de la Musique qu'ils parlèrent.

Seconde preuve : chaque sensation fortement exprimée est une élévation de voix ; mais il est des sensations douces qui en nécessitent l'abaissement ; des sons qui durent être prolongés, d'autres qui durent être très brefs, formèrent nécessairement une parole chantée, de laquelle nous ne pourons pas nous faire une idée.

Ce que nous pouvons cependant observer, c'est qu'à mesure que le langage s'enrichit et se perfectionne, les sons durs et gutturaux, les sifflemens, les chuintemens, les roulemens s'adoucissent, parce qu'obligés de distribuer sur mille intonations, le tems et le jeu d'organe que l'on n'employait autrefois qu'à un petit nombre, il a fallu que les hommes missent dans ce nombre prodigieux de sons, toute la quantité de force et de tems qu'ils dépensaient pour peu. Je pourrais ajouter qu'au moral les impressions s'adoucissent et se multiplient ; et que l'on doit mettre moins de son pour exprimer des impressions plus faibles ; et ce serait une des raisons pourquoi la langue du peuple le plus civilisé de L'Europe est aussi la plus Monotone.

Ce que je viens d'exposer est le développement d'une idée que je n'ai dû qu'énoncer dans mon livre. Il en suit, ce que j'ai dit aussi

dans ma première lettre, que la poésie a précédé la prose ; non que je croie que ces hommes-là causassent entr'eux en vers métriques. Leur conversation était musicale et non pas mesurée. Mais dans tout ce qui était de chansons ou de récits publics, ils s'astreignirent à couper par périodes leurs discours, en sorte que leur langage musical naturellement, devint métrique par art. Les refrains dont ils les entremêlaient, comme font encore aujourd'hui les nègres dans leurs chansons qui durent toute la nuit, ces refrains divisaient nécessairement les couplets : et nous voyons que Pindare a de ces strophes et anti-strophes, et que plus plusieurs psaumes hébreux ont aussi des refrains qui étaient entonnés par tout le peuple. Les plus anciennes loix des Grecs furent en vers, et on les chantait, car le premier discours public et surtout religieux fut chanté: cet usage s'était conservé jusqu'aux plus beaux tems de la Grèce, dans quelques-unes de ces coutumes populaires que l'on suit parce qu'on n'a pas de fortes raisons pour les changer ; le crieur public y criait les édits en chantant, comme dans les premiers temps d'Athènes naissante.

L'annotateur de ces pages où les hypothèses sont maniées si habilement, nous fait connaître que « ce morceau inédit de Rabaut Saint-Etienne fut adressé par lui à M. de Malesherbes, son illustre ami, et conservé par ce magistrat dans sa belle collection d'autographes. Car le goût de ces sortes de collections, ajoute-t-il, pour être aujourd'hui plus répandu qu'il ne le fut dans le siècle dernier, n'y était pas inconnu et Malesherbes aimait à recueillir des pièces originales, de curieux documens, ainsi que des lettres de littérateurs, de savans et de personnages historiques. V. »

Certes, si la démonstration de Rabaut est paradoxale, sa dialectique fait autant de part à la logique qu'à l'opinion. A ce point de vue, il m'a semblé utile de faire connaître une théorie du commencement verbal qui contient en elle-même, à côté de naïves déductions, des vérités que plusieurs de ses contemporains avaient pressenties, mais que lui seul, en quelques pages demeurées si longtemps inconnues, a formulées clairement et de la bonne encre des Encyclopédistes.

MARTIAL TENEO.



L'X DE LA CIVILISATION

L'*x* de la civilisation est le mensonge journaliste. Avec le *bluff* des banques, il cerne de près les consciences nationales ; il concentre les intérêts individuels et collectifs, les discipline, en exaltant les uns, en détruisant les autres ; il pousse à la guerre, il impose la paix, il fait l'opinion publique et en est l'expression la plus brutale en même temps que la plus servile. Autrefois la seule volonté d'un tyran, ou d'un conseiller du tyran, ou des courtisans du tyran, faisait la vie des peuples. Aujourd'hui, tout citoyen peut à son tour être tyran, s'il dispose des quelques moyens qui permettent à une feuille d'être imprimée et d'en imposer par le noir tracé sur son blanc sale. Les mercantis travaillaient autrefois dans l'ombre On étale aujourd'hui en plein jour le mercantilisme le plus abject et par cela même le plus redoutable, habillé avec toute la pompe que comporte le rôle des modernes paraclets des nations, des messies de l'humanité. Cette pompe est celle du mensonge journaliste, qui aide les banques et souffle dans les voiles de tous les bateaux pirates qui naviguent sur la mer orageuse de la vie contemporaine.

Le Journalisme et la Banque ! Ce sont les deux grandes forces modernes, les suprêmes puissances. Tout leur est asservi avec ceux-là même qui les représentent ; mais les cris sinistres et bestiaux des boursiers acharnés à faire ou à défaire les valeurs, qui dans l'après-midi secouent la place de la Bourse, sont insignifiants à côté des milliers de signes noirs et muets qui remplissent les feuilles des journaux. Ici est vraiment le grand pivot social. Les chefs d'États, les gouvernements, tout tourne autour de lui. La possibilité de diriger la vie d'une nation n'est plus dans l'esprit d'un philosophe ou dans la volonté d'un roi, mais elle est dans la force d'initiative et de résistance de quiconque embrasse la carrière d'entrepreneur d'articles. C'est la très intéressante formule du chantage universel. Et le mensonge journaliste retient dans ses tentacules toutes les vies et tous les besoins, il serre même violemment la Banque qui cependant le nourrit, et sans orgueil et sans phrases il s'appelle simplement : l'Opinion.

§

Lorsque le mensonge journaliste touche la vie intellectuelle d'un pays, ses aspects deviennent hideux et il mérite toutes les peines. Statuant sur des traditions mortes, il entretient la mauvaise culture. Se basant sur des intérêts particuliers, il crée les renommées honteuses et pousse la foule aux pires engouements. Et il aime les traditions mortes, qui lui épargnent tous les risques des innovations; et les intérêts particuliers, qui lui assurent des bénéfices immédiats ; car le journalisme est prudent. Cependant si par sa puissance acquise et par la force stupide et formidable de ses grands mots, il entraîne un pays à une guerre inutile ou à une paix sans profit, ou s'il pousse au pouvoir des hommes médiocres et insuffisants, le mal est peut-être grand, mais les conséquences, déterminées par les réactions de la collectivité, se chargent toujours de réparer le lendemain les fautes commises la veille. Tandis que s'il couvre de la vertu de son mensonge les manifestations esthétiques d'un peuple, ses aspects deviennent hideux et il mérite toutes les peines. Pour la vie et pour la beauté d'une race, la vingtaine de colonnes qu'un journal consacre à ses politiciens et à ses industriels est sans aucune importance à côté des quelques dizaines de lignes destinées à renseigner le public sur les manifestations de l'art contemporain.

Ainsi, si la Bourse, tel un monstrueux miroir, reflète dans ses ondoiements la gloire ou la détresse des nations, le mensonge journaliste reflète le rut du vulgaire et l'acharnement impitoyable des meneurs.

La plupart de ces feuilles imprimées et réunies d'une façon particulière sous le nom de « revues », acceptent et propagent sans discussion, et même avec joie, le mensonge journaliste.

§

Dès que la puissance journaliste a commencé à s'affirmer avec éclat et tyranie, la réaction qui suit toujours une action, a créé dans le collectif un nouveau groupement d'hommes, qui doivent contrecarrer les méfaits du journalisme, et qui s'appellent : les snobs. Ceux-ci, souvent imbéciles, mais parfois fort utiles dans leurs gestes d'ensemble, quoique odieux à l'extrême si on les prend isolés, ont déjà recomposé plus d'une harmonie détruite par l'autre. Ils ont jailli de la multitude alors que le journalisme cessait d'accueillir des littéra-

teurs, des poètes, des artistes, qui faisaient de lui une manifestation ardente et enthousiaste de vie, pour devenir ce qu'il est : un phénomène bureaucratique banal, qui accueille les écrivains à l'âme de « rond de cuir » ou des ambitieux ou des ratés, parmi lesquels les quelques véritables artistes qui s'y trouvent encore nombreux semblent des égarés.

Le journalisme est donc véritablement le grand fléau, le grand pouvoir de la Bête opaque, la grande médiocratie. Son mensonge traditionnel est souvent l' x des cristallisations d'une race. Certes, si la race avait en elle assez de vitalité pour créer de la beauté, l'on ne pourrait l'en empêcher; mais le mensonge journaliste, en flattant les mauvais instincts des collectivités, c'est-à-dire cette forme de paresse qu'on appelle le culte de la tradition, met les doigts sur les plaies et empêche que le sang gangreneux sorte et finisse de troubler le cours des échanges dans un organisme aussi complexe que celui d'un peuple.

§

Ces réflexions m'ont été inspirées par des lettres, signées ou non, françaises et italiennes, sympathiques ou hostiles, reçues à la suite de mon article sur la musique italienne contemporaine. Le *Mercure Musical* du 1er juillet avait à peine paru, que mon courrier commençait à grossir.

Eh bien, ceux qui considèrent ma critique comme blasphématoire et anti-italienne n'ont jamais réfléchi à tout le mal que certains critiques font par le mensonge de leurs éloges. Un exemple : cet hiver, au *Nouveau-Théâtre*, M. Mascagni n'a pas dirigé d'une façon satisfaisante Beethoven et Wagner. Il n'a réussi qu'à bien interpréter Tchaïkovski et les danses hongroises. Son jeu, plein de tempérament, mais trop exubérant, ne nous a pas déplu ; mais lorsque M. Chevillard a réapparu à son siège, nous ne l'avons pas regretté. J'ai lu, dans des journaux italiens, que M. Mascagni avait si merveilleusement dirigé, que les musiciens parisiens, ceux de la rampe et ceux du foyer, étaient fous d'enthousiasme. Or, si l'Italie, croyant que M. Mascagni est le conducteur idéal des orchestres, lui confie la direction d'un Conservatoire et par conséquent des esprits jeunes à former, en grande partie elle aura tort.

Pourquoi permettre à des journalistes de fausser ainsi l'opinion publique et de se rendre par cela coupables devant la conscience d'une nation ? Pourquoi ne pas signaler les maux et en indiquer plus ou moins vaguement les remèdes ? L'Italie est au réveil. Et des esprits comme celui de M. Mascagni,

de M. Giordano et de quelques autres, pourraient se concentrer en eux-mêmes, au lieu de se disperser dans une production précipitée, avec la confiance absolue qu'ils remporteront un succès, car ils connaissent d'avance le ton des trompettes de gloire. Rien n'est plus contraire à l'art que la confiance dans le succès facile, elle empêche l'effort et les grandes concentrations de l'esprit qui seuls produisent les chefs-d'œuvre. Une fois assagis, ces compositeurs pourraient trouver en eux-mêmes de très belles ressources pour le renouveau musical de leur race qui attend le Paraclet. Pourquoi permettre à M. Sardou d'écrire un drame égyptien, que M. Giordano mettra en musique avec la plus grande diligence et que l'Opéra donnera en spectacle au grand public cosmopolite qui bouleverse pendant l'hiver l'harmonie de Paris ?

L'Italie est au réveil. Mais je crains fort que, pour soutenir tel ou tel maëstro, le mensonge journaliste, l'*x* de la civilisation, ne s'oppose à l'œuvre de rénovation esthétique, que nombre de vrais artistes poursuivent admirablement à Florence, à Rome, à Milan, à Bologne, à Naples...

RICCIOTTO CANUDO.



LES SONS INFÉRIEURS

ET LA THÉORIE DE M. HUGO RIEMANN (1)

Le nombre et la témérité des hypothèses accumulées par M. Riemann nous autoriseraient amplement à interrompre ici la lecture de sa *Logique musicale.* Sans poursuivre l'examen de spéculations désormais arbitraires, il nous suffira d'en rapporter la conclusion et de constater que, à cette époque, dans le brouillard complaisant d'une phraséologie un peu abstraite, M. Riemann se flattait seulement d'avoir réussi à démontrer « que les sons inférieurs existent réellement dans notre sensation et doivent, par conséquent, intervenir aussi dans la représentation ; mais qu'il est absolument impossible, à la conscience, de les percevoir isolément », et se proposait d'établir subséquemment « l'importance considérable de cette existence, dont nous restons inconscients, des sons inférieurs dans la représentation ».

Deux ans plus tard, en 1875, M. Riemann avait changé d'avis. Il ne se contentait plus de cette « réalité » objectivo-subjective « dans notre sensation » et « inconsciente dans notre représentation ». Le titre de son second opuscule, « *l'Existence objective des Sons inférieurs dans l'onde sonore* », montre que M. Riemann avait cherché ailleurs, dans le milieu aérien dont les vibrations « viennent frapper l'oreille », une confirmation expérimentale et vraiment scientifique de ses théories.

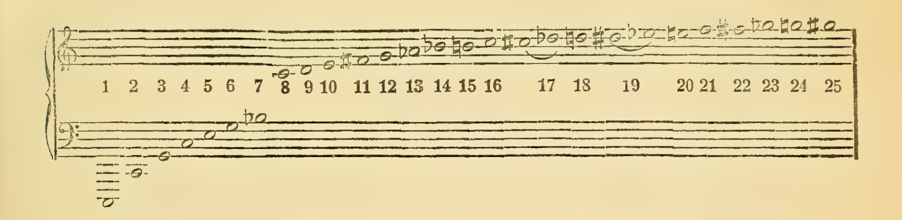
Si louables qu'apparaissent l'intention et son accomplissement, on ne peut s'empêcher de penser que M. Riemann aurait peut-être mieux fait de commencer par là, au lieu d'édifier d'abord un château branlant d'hypothèses et de venir vérifier ensuite la solidité de ses fondations.

Pour trouver les « sons inférieurs » dans l'onde sonore, il fallait créer celle-ci. M. Riemann choisit et y employa un *harmonium.* Nous voilà bien loin des « sons simples ». En effet, l'harmonium est un instrument où les harmoniques supérieurs,

(1) Suite. Voir les nos 1 et 3 du *Mercure Musical.*

avec une certaine prédominance des sons impairs, sont très nets, même au delà du 7e, tout en diminuant graduellement d'intensité. De plus, sa construction est particulièrement favorable à la production de « sons résultants ». Les deux sons de l'intervalle sont émis par deux orifices que des anches ouvrent et ferment périodiquement. Ici, dit Helmholtz, « la même masse d'air est considérablement ébranlée dans le réservoir commun, et, par chaque ouverture, il passe un courant aérien déjà mis en vibration par l'autre anche ». Aussi, sans être, comme avec la sirène, presque aussi forts que les sons de l'intervalle, « sur l'harmonium, les sons résultants se manifestent objectivement, et avec une intensité relativement très notable ».

M. Riemann n'eut donc pas de peine à accorder sur son instrument les intervalles destinés à ses expériences, puisque, dans la série ainsi formée, deux sons voisins consécutifs ont toujours le même son résultant, et, dans l'espèce, *Do* (1). Il obtint ainsi aisément, « avec une justesse acoustique », les sons *Do* (2), *Sol* (3), *Do* (4), *mi* (5), *Sol* (6), *SI bémol* (7), *Do* (8), *Ré* (9), *mi* (10), FA dièse (11), *Sol* (12), et La bémol (13), que l'exemple suivant aidera à mieux reconnaître.



« Le premier résultat dont fut frappé » M. Riemann, fut de constater que « des intervalles, formés de sons non consécutifs dans la série, faisaient néanmoins entendre nettement aussi le *Do* (1), comme son résultant ». On sait que la hauteur du son résultant *de premier ordre* est déterminée par la différence entre les nombres de vibrations respectives des sons de l'intervalle émis. Cependant, « l'intervalle *SI bémol* (7) — *Sol* (12) produisait un *Do* (1) très fort, tandis que le *mi* (5), résultant de la différence des vibrations (12 — 7 = 5), était beaucoup plus faible et difficile à percevoir. Pareillement, *SI bémol* (7) — *Ré* (9) donnaient le même *Do* (1) au lieu de *Do* (2)... »

Mais, avant de terminer l'énumération des étonnements de M. Riemann, on est assez surpris soi-même pour être obligé de s'arrêter. Il semble que M. Riemann ait entrepris ses expériences sans bien connaître l'instrument dont il avait décidé de faire usage, et quasiment ignoré à quoi il s'exposait en le

choisissant. Par l'abondance et la netteté des harmoniques, la facilité avec laquelle se produisent des sons résultants non seulement entre les sons primaires et le son résultant de premier ordre, mais entre les harmoniques et entre les sons résultants d'origines diverses, le phénomène sonore est des plus complexes sur l'harmonium, où, justement, ces combinaisons multiples naissent et agissent dans une même masse d'air, dans un milieu vibrant plus ou moins isolé et homogène.

On est presque interloqué de trouver le commentateur assidu de Helmholtz, que s'atteste M. Riemann, aussi peu familier, en apparence, avec les conditions du phénomène des « sons résultants ». Le son, correspondant à la différence entre les vibrations des deux sons de l'intervalle, est le premier possible et a été dénommé, à cause de cela, « son résultant *de premier ordre* ». C'est, en effet, le plus fort et, même, le seul ordinairement discerné par l'oreille, lorsqu'on a affaire aux sons « absolument simples », réalisés artificiellement par Helmholtz en faisant vibrer un diapason à l'orifice d'un résonateur. Mais, même ici, ce n'est pas le seul existant. En faussant légèrement l'intervalle, on obtient une multiplication des sons résultants possibles, et la présence de sons résultants d'ordre variable et corrélatif est alors trahie par les battements entre des sons dissonants voisins. Ce qui, à la fois, confirme la théorie de Haellstroem approuvée par Helmholtz, et ratifie la loi démontrée par Preyer, et qui peut être formulée ainsi :

Tout intervalle, composé de deux sons *dépourvus d'harmoniques*, est apte à produire un nombre de sons résultants *distincts* égal au nombre de vibrations diminué de 1, qui représente le son le plus aigu de l'intervalle, lorsque celui-ci est exprimé par le rapport le plus simple ou irréductible. (Par exemple, la tierce majeure $\frac{5}{4}$ peut donner $5 - 1 = 4$ sons résultants distincts.)

L'ensemble de ces sons résultants forme une progression arithmétique ininterrompue, dont le premier terme est l'unité, et qui aboutit au nombre de vibrations du son le plus aigu de l'intervalle. (Pour la tierce majeure $\frac{5}{4}$, la progression 1, 2, 3, 4, 5.)

Si on considère deux sons accompagnés chacun de leur harmonique 2 (octave) ou, en général, d'un nombre quelconque *n* d'harmoniques, le résultat est identique, mais la progression, partant de l'unité, aboutit alors au nombre de vibrations du son *n* le plus aigu des harmoniques considérés. Soit la tierce $\frac{5}{4}$, son octave (harmonique 2) $\frac{10}{8}$, on a la progression 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, constituée par les sons résultants *possibles* et l'harmonique le plus élevé.)

Naturellement, tous les sons résultants *possibles* ne sont pas toujours entendus. Nous avons vu que le son résultant de premier ordre était le plus fort et le seul habituellement perceptible, avec les sons « absolument simples » de Helmholtz, et pour un intervalle d'exacte justesse. Opérant, en 1876, sur les sons « presque simples » de diapasons fixés sur des caisses résonnantes, le parisien Kœnig entendit des sons résultants dont la perception nette s'explique par les renforcements dus à la présence de faibles harmoniques. Pour la sixte majeure, entre autres (vibrations des sons de l'intervalle : $\frac{5}{3}$; harmoniques 2 ou octaves : $\frac{10}{6}$), il constata les sons résultants 1, 2 et 4, produits d'abord par les seuls sons de l'intervalle (5 — 3 = 2 ; 3 — 2 = 1 ; 5 — 1 = 4) ; puis redoublés par l'action des harmoniques (6 — 5 = 1 ; 10 — 6 = 4 ; (10 — 2) — 6 = 2 ; (10 — 3) — 5 = 2 ; 8 — (10 — 3) = 1 ; (10 — 3) — 3 = 4). On peut remarquer, ici, qu'en ajoutant les sons de l'intervalle aux sons résultants, on obtient une progression arithmétique, complète de 1 à 5, et dont les termes 2, 3, 4 et 5 représentent les vibrations des premiers harmoniques du son résultant 1 et, par conséquent, des sons partiels diversement redoublés et consécutifs devant accuser et renforcer l'intensité de ce son 1 fondamental, puisque tous les intervalles, formés par *deux sons consécutifs* de cette série de sons d'origines diverses, produisent chacun et à la fois le dit son 1 fondamental en tant que son résultant.

En 1875, les expériences de Kœnig n'étaient pas faites ; mais M. Riemann eût pu connaître, déjà, celles de Haellstroem (1839) sur le violon et leur résultat analogue, la théorie du même, citée par Helmholtz, à propos des sons « absolument simples », enfin les formules de Ohm (1832) et de Scheibler (1834) ; observations et calculs dont l'examen critique amena Preyer aux déductions et aux lois publiées en 1879. Tout cela était à la disposition de M. Riemann, en 1875 ; mais rien que les travaux si souvent invoqués de Helmholtz eussent pu lui suffire pour être médiocrement « frappé » de la présence d'un son fondamental 1 parmi les sons résultants d'un intervalle formé de sons aussi « complexes » que ceux de l'harmonium. Il n'aurait pas eu besoin de recourir aux nombreux harmoniques dont sont accompagnés les sons de cet instrument, et l'action du deuxième lui-même (harm. 3) apparaît déjà presque surérogatoire, pour que l'analyse de la combinaison sonore ainsi formée pût expliquer surabondamment la prépondérance possible de ce son 1, résultant et fondamental.

Examinons le premier intervalle de M. Riemann, *SI bémol* (7) — *Sol* (12), en considérant seulement son harmonique 2

ou octave, *SI bémol* (14) — *Sol* (24), et son harmonique 3 ou quinzième, *FA* (21) — *Ré* (36), — et en nous souvenant toujours que, ici comme partout ailleurs, les chiffres ne représentent *rien autre chose* que le nombre des vibrations de chacun de ces sons, pour un temps donné, le même pour tous. Chaque fois que nous rencontrerons le son 1, nous lui donnerons son nom *Do*.

1° Intervalle : $\frac{12}{7}$.

Sons résultants : 12 — 7 = 5 ; 7 — 5 = 2 ; 5 — 2 = 3 ; 3 — 2 = 1 (*Do*). 7 — 3 = 4 ; 5 — 4 = 1 (*Do*). 7 — 1 = 6 ; 6 — 5 = 1 (*Do*). 4 — 3 = 1 (*Do*). 12 — 2 = 10 ; 12 — 3 = 9 ; 10 — 9 = 1 (*Do*). 12 — 4 = 8 ; 9 — 8 = 1 (*Do*). 8 — 7 = 1 (*Do*)...

En continuant, nous obtiendrions 11 fois le son *Do* (1) comme son résultant possible.

Avec le premier harmonique, ses sons résultants propres et ceux trouvés pour l'intervalle, nous aurions :

2° Harmonique 2 : $\frac{24}{14}$.

Sons résultants : 24 — 14 = 10 ; 10 — 9 = 1 (*Do*). 14 — 5 = 9 ; 9 — 8 = 1 (*Do*). 24 — 5 = 19 ; 24 — 4 = 20 ; 20 — 19 = 1 (*Do*). 14 — 3 = 11 ; 11 — 10 = 1 (*Do*). 12 — 11 = 1 (*Do*), etc.

Et avec le second harmonique et les sons primaires ou résultants précédents :

3° Harmonique 3 : $\frac{36}{21}$.

Sons résultants : 36 — 21 = 15 ; 15 — 14 = 1 (*Do*). 21 — 5 = 16 ; 16 — 15 = 1 (*Do*). 21 — 3 = 18 ; 19 — 18 = 1 (*Do*). 21 — 20 = 1 (*Do*), etc.

En réalité, l'ensemble de la combinaison sonore donnerait 35 possibilités, diversement redoublées par les harmoniques, d'un *Do* (1) son résultant, lequel est produit ici, en particulier, plusieurs fois rien que par les sons primaires de l'intervalle, leurs deux premiers harmoniques et les sons résultants de *premier* ordre, comme il est facile de s'en rendre compte :

Intervalle : $\frac{12}{7}$; son résultant de 1er ordre : 5.

Harmonique 2 : $\frac{24}{14}$; son rés. de 1er ordre : 10.

Harmonique 3 : $\frac{36}{21}$; son rés. de 1er ordre : 15

D'où : 15 — 14 = 1 (*Do*) ; (21 — 5) — 15 = 1 (*Do*) ; 10 — (14 — 5) = 1 (*Do*) ; 10 — (21 — 12) = 1 (*Do*) ; (24 — 7) — 16 = 1 (*Do*) ; 7 — (21 — 15) = 1 (*Do*).

On ne peut pas être étonné, non plus, que M. Riemann ait entendu le *Do* (1) renforcé et prédominant pour l'intervalle *SI bémol* (7) — *Ré* (9). En considérant seulement ces sons primaires, leur octave (harm. 2) et les sons résultants de premier ordre, on obtient :

Intervalle : $\frac{9}{7}$; son rés. de 1er ordre : 2 ;
Harmonique 2 : $\frac{18}{14}$; son rés. de 1er ordre : 4.
D'où : 7 — 4 = 3 ; 4 — 3 = 1 (*Do*). 14 — 4 = 10 ; 10 — 9 = 1 (*Do*). 7 — 2 = 5 ; 5 — 4 = 1 (*Do*). 14 — 9 = 5 ; 5 — 4 = 1 (*Do*). 18 — 5 = 13 ; 14 — 13 = 1 (*Do*). 18 — 7 = 11 ; 11 — 10 = 1 (*Do*). 9 — 3 = 6 ; 7 — 6 = 1 (*Do*). 18 — 3 = 15 ; 15 — 14 = 1 (*Do*) ; etc.

Et quand, un peu plus loin, M. Riemann déclare : «... l'intervalle *SI bémol* (7) — La bémol (13) donna, au lieu du *Sol* (6), le son *Do* (1) avec une telle force qu'il dominait de beaucoup tous les autres ; en même temps le son *mi* (5) avait une très forte intensité », on serait plutôt surpris du contraire.

En effet, pour l'intervalle $\frac{13}{7}$, on a immédiatement : 13 — 7 = 6 ; 7 — 6 = 1 (*Do*) ; 6 — 1 = 5 (*mi*) ; et, en considérant le seul harmonique 2 des sons primaires, c'est-à-dire $\frac{26}{14}$, on obtient : 14 — 13 = 1 (*Do*) ; 26 — 14 = 12 ; 13 — 12 = 1 (*Do*) ; 14 — 6 = 8 ; 8 — 7 = 1 (*Do*) ; 12 — 7 = 5 (*mi*) ; 13 — 8 = 5 (*mi*) ; 14 — 12 = 2 ; 7 — 2 = 5 (*mi*).

Cette observation de M. Riemann atteste précisément l'action réelle des sons résultants d'ordre subalterne, favorisée par la nature de l'instrument employé. Le rôle efficace des harmoniques mordants de l'harmonium est, en outre, confirmé par l'expérience suivante, où M. Riemann ne fut pas moins « frappé » de rencontrer les sons FA dièse (11) et La bémol (13) d'une remarquable intensité, parmi les sons résultants de l'intervalle *mi* (5) — *SI bémol* (7).

En laissant de côté les diverses causes d'un *Do* (1) énergique possible, on a, en effet :

Intervalle : $\frac{7}{5}$.
Son résultant de 1er ordre : 7 — 5 = 2.
» » 2e » : 5 — 2 = 3.
» » 3e » : 3 — 2 = 1.
Harmonique 2 : $\frac{14}{10}$.
Son résult. de 1er ordre : 14 — 10 = 4.
Harmonique 3 : $\frac{21}{15}$.
Harmonique 4 : $\frac{28}{20}$.
D'où : 15 — 2 = 13 (La bémol) ; 15 — 4 = 11 (FA dièse) ; 14 — 3 = 11 (FA dièse) ; 14 — 1 = 13 (La bémol) ; 21 — 10 = 11 (FA dièse) ; 28 — 15 = 13 (La bémol).

La présence de ces deux sons apparaît certes assez justifiée pour n'exiger aucune interprétation supplémentaire. Cependant M. Riemann déclare que, « au point de vue qui l'occupe et qu'il admet, ils devraient provenir respectivement, en qualité de *son inférieur commun*, des intervalles $\frac{77}{55}$ et $\frac{91}{65}$ », dont les sons résultants de premier ordre sont 22 et 26. Les sons FA dièse (11)

et La bémol (13) entendus seraient ainsi des sons résultants de 5e ordre des harmoniques 11 et 13 des deux sons de l'intervalle $\frac{7}{5}$, et M. Riemann est obligé de convenir « que leur intensité observée serait alors inexplicable ». Surabondamment inutile ou superflue, l'interprétation de M. Riemann est donc, par surcroît et de son propre aveu, démentie par sa propre expérience ; — tandis que précisément cette « intensité observée » s'expliquerait fort bien, au contraire, par le voisinage, placé entre les sons 11 et 13, du son 12, faussement dénommé par Helmholtz « son résultant *additionnel* », et lequel. produit, en réalité, par le son résultant de 1er ordre et l'harmonique 2 le plus aigu (14 — 2 = 12), est particulièrement apte à favoriser la perception des deux sons à lui contigus, en renforçant ceux-ci.

On n'en finirait pas, s'il fallait relever, un à un et par le menu, tous les étonnements de M. Riemann et montrer que leur cause est toujours d'une élémentaire simplicité. La besogne serait fastidieuse et sans fruit. Mais on en sait assez déjà sur ses expériences, pour pouvoir se demander où M. Riemann veut en venir. Il nous avait promis des « sons inférieurs » ; il nous offre des « sons résultants ». Ce n'est pas tout à fait la même chose.

Dans sa *Logique musicale*, M. Riemann nous avait parlé de « sons inférieurs » produits dans « notre sensation », comme inéluctable conséquence de l'audition d'*un* son *simple*. Il nous présente maintenant un « son inférieur *commun* », existant « dans l'onde sonore venant frapper l'oreille » en tant que son résultant d'un intervalle de *deux* sons *complexes*. Ce « son inférieur commun », devant faire toujours 1 vibration par rapport aux sons de l'intervalle exprimé sous sa forme irréductible, doit donc aussi, le plus souvent, être un « son résultant » d'ordre subalterne. De la *possibilité* irrécusable de ce son résultant 1 dans l'onde sonore, M. Riemann conclut à son audition constante et infaillible et à son efficacité essentielle en qualité de « son inférieur ».

Nous retombons dans les hypothèses et nous nous rapprochons de von Œttingen. Il n'est pas très commode, au surplus, de démêler ce que M. Riemann entend par « son inférieur ». Ici, c'est *le plus grave de tous* les sons résultants possibles d'un intervalle de *deux* sons complexes qui devient leur « son inférieur *commun* », c'est-à-dire le « *son tonique* » de von Œttingen.

Mais M. Riemann continue ses expériences et est de nouveau « frappé » par un autre « phénomène, le plus important » de tous ceux observés jusque-là.

En faussant progressivement la tierce mineure *mi* (5) —

Sol (6), il entendit, outre le son résultant *Do* (1), un autre son correspondant à un *si* ou à un *Do bémol*, bref, « un son double (P. 6, § 3.) (*Doppelton*) formant un intervalle douteux, mais un *intervalle.* »

Il saute aux yeux que ni l'un ni l'autre des sons, constituant cet « intervalle » équivoque de demi-ton diatonique ou chromatique, ne peut être *le plus grave* de tous les sons résultants possibles de l'intervalle primaire faussé ; car le son le plus proche du son 1 est le son 2, et le seul « intervalle » praticable entre eux est l'octave ($\frac{2}{1}$).

La réalité de cet « important phénomène », néanmoins, n'est pas invraisemblable et pourrait assez bien s'expliquer par les sons résultants de l'intervalle faussé.

Prenons, comme tierce mineure ($\frac{6}{5}$), un *si* de 480 vibrations et un *Ré* de 576 vibrations, dont le son résultant le plus grave (1) serait un *Sol* de 96 vibrations. Si nous diminuons le *Ré* de 1 vibration, nous aurons l'intervalle faussé *si* (480) — *Ré* (575), dont le son résultant de premier ordre est un *Sol* (trop bas) de 95 vibrations.

Négligeant provisoirement les harmoniques, nous obtenons les sons résultants d'ordre subalterne :

480 — 95 = 385.
575 — 385 = 190, ou *Sol* trop bas.
480 — 190 = 290.
385 — 190 = 195, ou *Sol* trop haut.
290 — 190 = 100, ou *Sol dièse.*
195 — 100 = 95, ou *Sol* trop bas.
190 — 100 = 90, ou *fa dièse.*

Ces deux *Sol* différents (195 et 190) sont trop rapprochés pour un intervalle de seconde chromatique ; et d'ailleurs, ils ne correspondraient pas, ici, pour la hauteur absolue, au « son double » *si* (ou *Do bémol*) et *Do*, entendus par M. Riemann avec la tierce *mi* — *Sol.* Quant aux sons 95 et 100, acceptables pour la hauteur absolue, ils correspondraient, dans l'expérience de M. Riemann, à un « double son » ou intervalle *Do* trop bas et *Do dièse.*

Mais, parmi les sons résultants possibles, nous avons aussi le son *fa dièse* (90), et, en outre, examinant de plus près la combinaison sonore, on remarque que les harmoniques de l'intervalle faussé donneront respectivement, pour son résultant de premier ordre, les harmoniques consécutifs du son résultant de l'intervalle, c'est-à-dire la série des sons :

95 — 190 — 285 — 380 — 475 — 570.

D'autre part, les sons de l'intervalle faussé, et ses sons résul-

tants d'ordre subalterne que nous avons trouvés, nous fournissent la série des sons :

100 — 195 — 290 — 385 — 480 — 575.

En comparant les deux séries, on constate entre les termes correspondants une différence constante de 5 vibrations, produisant chaque fois 5 battements. L'action effective de ces 5 battements accumulés apparaîtrait amplement justifiée et capable, conformément aux expériences de Helmholtz, de rendre perceptible, en le renforçant fortement, un des sons résultants possibles de l'intervalle, faisant une différence de 5 vibrations avec le son résultant de premier ordre, soit : 95 — 5 = 90, c'est-à-dire la *fa dièse* (90) que nous avons reconnu tout à l'heure.

On obtiendrait ainsi pour l'intervalle faux *si* (480) — *Ré* (575), les sons *fa dièse* (90) et *Sol* (95) trop bas, dont la hauteur, sinon l'exacte justesse, correspondrait bien aux sons entendus par M. Riemann pour la tierce *mi* (5) — *Sol* (6) faussée.

M. Riemann ayant apprécié ces sons d'après l'oreille et hésitant lui-même entre un *si* ou un *Do bémol*, le « très important phénomène » serait ainsi suffisamment expliqué. Mais une remarque non moins « importante », c'est que le *fa dièse* (90) et le *Sol* (95) obtenus *ne se rencontrent ni l'un ni l'autre* dans la série indéfinie des « sons inférieurs » respectifs des sons de l'intervalle *si* (480) et *Ré* (575).

Si, au lieu de baisser le son aigu, on élevait le son grave de l'intervalle, on aurait pareillement, par exemple pour la tierce fausse *si* (481) — *Ré* (576), les sons *Sol* (95) trop bas et *fa dièse* (89) aussi trop bas, lesquels, pas plus que les précédents, *n'existent ni l'un ni l'autre*, parmi les « sons inférieurs » des sons de l'intervalle émis.

Cependant, quoique la production et la perception de deux sons de cette hauteur soit au moins vraisemblable, nous devons renoncer à expliquer ainsi le résultat de l'expérience de M. Riemann. En effet, nous avons diminué le son aigu de l'intervalle de 1 vibration pour 576, ou élevé le son grave de 1 vibration pour 480. La différence est excessivement minime. Or, M. Riemann déclare que, « quand l'intervalle est faussé d'une différence très petite, le son résultant se résout souvent en battements réguliers faciles à compter », et c'est seulement « quand l'altération est plus grande, sans toutefois l'être assez pour rapprocher l'intervalle faussé d'un intervalle différent de l'intervalle originel », que le susdit « son double » est perceptible.

Si nous altérons la tierce observée ($\frac{576}{480}$) de deux vibrations, nous obtiendrons de la même manière, pour l'intervalle faux *si* (480) — Ré (574), les deux sons *FA* (84) et *Sol* (94) trop bas,

qui ne correspondent plus à l'intervalle de seconde mineure formé par le « son double » entendu de M. Riemann.

Si l'altération est de 3 vibrations, nous obtiendrons, pour l'intervalle faux *si* (480) — *Ré* (573), les deux sons *mi bémol* (78) et *Sol bémol* (93) trop hauts, qui forment entre eux une tierce mineure fausse et ne correspondent plus au « son double » observé.

A mesure que nous augmenterons l'altération, la distance augmentera entre les deux sons obtenus ainsi, lesquels pourtant sont : le son résultant de premier ordre de l'intervalle et le son résultant subalterne *d'intensité probable*, qui, seuls, correspondent quelquefois à la hauteur, indiquée par M. Riemann, pour le « double son » grave par lui perçu.

Mais, si nous examinons, par exemple, l'intervalle faussé de 3 vibrations : *si* (480) — Ré (573), nous obtenons, avant tous les autres, les sons résultants :

573 — 480 = 93 ou *Sol bémol* trop haut.

480 — 93 = 387 ou *Sol* naturel trop haut.

573 — 387 = 186, octave du *Sol bémol* déjà trouvé.

Ces deux sons : *Sol bémol* et *Sol* trop haut, correspondent à très peu près, *pour l'intonation*, au « son double » de M. Riemann, mais pas pour la hauteur absolue. Même en admettant que les deux *Sol bémol* se confondent à la hauteur déterminée par 186 vibrations, — (ce qui est déjà arbitraire et plutôt opposé à la réalité), — entre ce *Sol bémol* (186) et le *Sol* (387), il n'y a pas un « *intervalle* » de seconde mineure, mais bien d'*octave augmentée*. L'expérience journalière, autant que les erreurs de Tartini sur ce point, démontre que l'appréciation de la *hauteur absolue* des sons résultants est extrêmement incertaine, quand on ne s'aide pas de résonateurs dont le son propre est préalablement déterminé et connu. M. Riemann ayant jugé d'après l'oreille, on ne peut guère s'étonner qu'il ait pu se tromper à cet égard, comme tout le monde à sa place, et son insistance à reconnaître, dans son « double son », un *intervalle*, permet à peine d'en douter.

Enfin, *pas plus que ceux obtenus précédemment* d'autre manière, ces deux sons *n'existent*, *ni l'un ni l'autre*, parmi la série des « sons inférieurs » de chacun des sons de l'intervalle émis.

Cette « importante » observation d'un particulièrement important phénomène semble ainsi réalisée avec une méthode si superficielle et négligente, que les expériences de M. Riemann nous feraient presque regretter ses syllogismes. Du moins, est-il assez malaisé d'y découvrir un rapport éventuel avec le « son inférieur commun » défini plus haut par l'observateur. Aussi,

lorsqu'on arrive aux conclusions qu'en déduit celui-ci, c'est tout juste si on en croit ses yeux.

« Ce phénomène (le double son-intervalle) ne peut s'expliquer que par ce fait, déclare M. Riemann, qu'un « *son inférieur* » de l'un des sons de l'intervalle émis se trouve très voisin d'un « *son inférieur* » de l'autre son de l'intervalle émis, mais cependant pas assez près de ce second « son inférieur » pour apparaître en tant que tel. Peut-être cela se passe-t-il à peu près de telle sorte, que deux fibres voisines de la membrane basilaire sont excitées par *les deux sons inférieurs* et qu'on éprouve l'impression d'une espèce de son double. » (P. 6.)

Ici, comprenne qui pourra ! — Nous avons rencontré déjà deux définitions du « son inférieur ». Dans la *Logique musicale*, il résultait de la vibration « par influence » d'une fibre de la membrane basilaire, sous l'action d'*un* son émis, simple ou complexe. C'était un phénomène *subjectif*, provoqué dans la « représentation » par la sensation inconsciente. Ce n'est donc plus de lui qu'il s'agit, puisque M. Riemann cherche à prouver maintenant « l'existence *objective* des sons inférieurs dans l'onde sonore venant frapper l'oreille ». Enfin M. Riemann nous a présenté tout à l'heure un autre « son inférieur », *commun* aux *deux* sons d'un intervalle, produit *objectivement* dans la sensation par un son résultant d'ordre souvent subalterne, lequel, en tout cas, est nécessairement *le plus grave* de tous les sons résultants possibles de l'intervalle émis.

M. Riemann nous parle à présent « d'un son inférieur *de l'un* des sons de l'intervalle » assez voisin « d'un son inférieur *de l'autre* son de l'intervalle » pour former avec lui un « double son » de seconde mineure diatonique ou chromatique. D'où peuvent respectivement provenir ces deux « sons inférieurs » distincts et décidément autonomes ? Ils ne peuvent avoir une « existence *objective* » autre part que dans la série complète des sons résultants possibles de l'intervalle.

Nous savons que le nombre de ces possibilités est limité, et déterminé par l'expression *irréductible* du rapport de vibrations. Dénuée d'harmoniques, une tierce mineure $\frac{6}{5}$ donnera 5 sons résultants distincts, les sons 1, 2, 3, 4 et 5. Une tierce mineure, composée de deux sons faisant 50 et 60 vibrations, donnera également 5 sons résultants distincts et pas un de plus, et ils feront alors 10, 20, 30, 40 et 50 vibrations respectives dans le même temps. Accompagné d'harmoniques, le même intervalle ne donnera, grâce à ceux-ci, en fait de sons résultants *nouveaux*, que des sons plus élevés et multiples d'un ou de plusieurs des premiers.

Nous savons aussi que les « sons inférieurs » font 2, 3, 4,



Croquis d'Album de Léandre

etc. fois moins de vibrations que le son aigu fondamental, c'est-à-dire en nombre correspondant à la série arithmétique des sous-multiples du nombre de vibrations dudit son fondamental plus aigu.

Or, pour que l'expression d'un rapport de vibrations soit *irréductible*, il faut que les termes en soient premiers entre eux. Si les deux termes sont des nombres premiers, comme $\frac{7}{5}$ (quinte diminuée) par exemple, l'unique « son inférieur » de l'un ou l'autre son de l'intervalle, qui puisse exister dans la série complète des sons résultants, est le son 1, c'est-à-dire un « son inférieur » faisant $\frac{1}{7}$ et $\frac{1}{5}$ du nombre de vibrations respectives des sons de l'intervalle, et, dans ce cas, l'impossibilité d'un « son double » quelconque, entre « sons inférieurs », est péremptoire.

Si l'un des deux termes seulement du rapport exprimé est un nombre premier (par exemple, $\frac{6}{5}$, tierce mineure), pour le son de l'intervalle représenté par ce nombre premier, l'unique « son inférieur » trouvable dans la série des sons résultants possibles sera le son 1, et le « son inférieur » éventuel le plus voisin se trouvera à une distance d'octave, car il ne pourrait être que le son 2.

Enfin si, tout en restant premiers entre eux, ce qui est obligatoire, les deux termes du rapport irréductible ne sont pas des nombres premiers, on pourra rencontrer, dans la série des sons résultants possibles, deux sons correspondant à des « sons inférieurs » de chacun des sons de l'intervalle et assez voisins l'un de l'autre. Pour la tierce mineure pythagoricienne $\frac{32}{27}$, par exemple, *La* (27) — *Do* (32), on trouvera, parmi les sons résultants subalternes de 7e et 8e ordre, les sons *Do* (8), « son inférieur $\frac{1}{4}$ » de *Do* (32), et *Ré* (9), « son inférieur $\frac{1}{3}$ » de *La* (27). Mais ces deux sons forment un intervalle de seconde majeure, et, ni pour le rapport du « son double », ni pour l'intonation, ni pour la hauteur absolue, ils ne correspondent aux sons indiqués par M. Riemann.

M. Riemann déclare avoir entendu, pour la tierce mineure *mi* (5) — *Sol* (6) faussée, le son *Do* (1) et un son incertain *Do bémol* ou *si*. Selon qu'on altère l'intervalle en abaissant le son aigu ou en élevant le son grave, le *Do* (1) faisant toujours ou 5 fois moins de vibrations que le son le plus grave de l'intervalle, ou 6 fois moins que le son aigu, on ne pourra obtenir un « son double » analogue que, seulement et exclusivement quand, les deux termes du rapport irréductible demeurant premiers entre eux, le terme qui exprime le nombre de vibrations du son le plus grave de l'intervalle sera en même temps un multiple de 5, ou le terme exprimant le son aigu,

un multiple de 6. A cette seule condition, un des facteurs du « double son » correspondra à la hauteur absolue du *Do* (1) par rapport à l'un ou l'autre son de l'intervalle. Il faudra, en outre, que les deux « sons inférieurs », pouvant exister parmi la série des sons résultants possibles, soient assez voisins pour former un « son double » ou intervalle de seconde mineure, représenté par un rapport de vibrations pouvant varier entre $\frac{16}{15}$ et $\frac{28}{27}$ environ. Tout cela n'arrivera naturellement pas souvent ensemble, si l'on songe que la marge d'altération est fort limitée, l'intervalle faussé devant être plus petit qu'une tierce mineure et plus grand qu'une seconde majeure.

J'ai fini par découvrir un intervalle remplissant toutes ces conditions. Il y en a peut-être d'autres, mais pas beaucoup. La tierce diminuée *si dièse* (125) — *Ré* (144) contient, parmi ses sons résultants possibles, les sons *Sol dièse* (25), « son inférieur $\frac{1}{5}$ » de *si dièse* (125), et *Sol* (24), « son inférieur $\frac{1}{6}$ » de *Ré* (144). Pour la hauteur absolue ou relative, ces sons correspondent parfaitement au « double son » de M. Riemann. A la vérité, ils n'apparaissent guère qu'en qualité de sons résultants de 10[e] ou 12[e] ordre au moins, ce qui, à priori, autorise mal à leur accorder une intensité comparable à celle observée par M. Riemann. Il est de plus en plus probable que M. Riemann, jugeant d'après l'oreille, s'est trompé d'une octave, ainsi que nous l'avons supposé plus haut.

Admettons, néanmoins, cette intensité suffisante. Il s'ensuivrait simplement que, parmi la masse des sons résultants d'un intervalle faussé, on en peut accidentellement rencontrer deux, correspondant respectivement à quelqu'un des sons dits « inférieurs », et il n'y aurait alors rien d'invraisemblable, en somme, à ce que « deux fibres voisines de la membrane basilaire pussent être excitées par ces deux sons » voisins, mais distincts.

Mais qu'a voulu exprimer M. Riemann, en disant que « l'un de ces deux sons inférieurs, voisin de l'autre, n'en était cependant pas assez rapproché pour apparaître en tant que tel » ? S'il devait « apparaître » ainsi, il serait le « son inférieur *commun* », le plus grave de tous les sons résultants possibles, et, pour un intervalle exprimé par son rapport irréductible, ce serait le son 1 ; à savoir, pour l'intervalle que nous venons d'examiner, *si dièse* (125) — *Ré* (144), un *Do* (1), et, pour l'intervalle de M. Riemann identiquement altéré, *mi—Sol bémol*, un *Fa bémol*.

L'un ou l'autre facteur du « double son » n'en est guère rapproché, car ce « son inférieur commun » serait respectivement leur « son inférieur » $\frac{1}{24}$ et $\frac{1}{25}$, le « son inférieur » $\frac{1}{125}$ et $\frac{1}{144}$ des sons de l'intervalle, et il resterait imperceptible autre-

ment que sous la forme de 1 battement par seconde, pour des sons de cette hauteur absolue.

Il semble donc bien difficile de saisir la pensée de M. Riemann en cet endroit, et de comprendre quel bénéfice en peut retirer sa théorie des « sons inférieurs ». On ne sait même plus au juste ce qu'il entend par « son inférieur » et comment il en veut déterminer la présence objective dans l'onde sonore. C'est d'abord le « son inférieur commun » de *deux* sons, le plus grave de tous les sons résultants possibles d'un intervalle, produit par un son résultant de premier ordre ou d'ordre subalterne ; ensuite, c'est le « son inférieur » d'*un* son de l'intervalle, rencontré au hasard des sons résultants d'ordre éloigné, et non plus le plus grave de la série possible. Le tout estimé d'après l'oreille, expérimenté au jugé sur un instrument exceptionnellement riche en harmoniques et en sons résultants, et dont l'emploi eût exigé le plus soigneux contrôle et une critique attentive.

Jusqu'à présent, en fait de « sons inférieurs », M. Riemann nous a montré des sons résultants d'origine et d'ordre divers. Dans l'ensemble du phénomène sonore, il les a choisis à son gré, tantôt ici, tantôt là, et, malgré cette commodité, il ne nous en a jamais fourni qu'un à la fois pour chaque son ou, même, intervalle émis, lesquels se trouvaient naturellement parmi les harmoniques supérieurs de ce son résultant qualifié « inférieur ». A. von Œttingen en avait déjà fait tout autant sans harmonium. Nous ne sommes pas plus avancés. Que les sons d'un intervalle quelconque correspondent respectivement à tel ou tel harmonique supérieur d'un et parfois de plusieurs des sons résultants de cet intervalle, personne n'en put jamais douter et ne songe à le contester. On attendait de M. Riemann qu'il démontrât « l'existence objective » de la série des « sons inférieurs » d'un seul et même son, de cette série complète, ou plutôt indéfinie, que la *Logique musicale* nous assurait accompagner tout son simple ou complexe, et « exister réellement dans notre représentation », suscitée par « notre sensation inconsciente ».

On l'attend toujours.

(*A suivre.*) JEAN MARNOLD.





REVUE DE LA QUINZAINE

BASILIANA

Dans une publication dont la musique est le prétexte, et qui n'a pour motif réel qu'un arrivisme le plus candidement cousu de fil blanc, un entrefilet honteux, dissimulé parmi les « informations » de la dernière page tenta de diffamer le *Mercure musical*, en des termes de cuistre pédant et cousin de Basile. J'ignore sur quelle pelle, avec quelle cendre et quel balai seront relevées ces déjections d'une rate enfiellée, quand on aura amassé le courage inaccoutumé, nécessaire à les déposer sans tartuferie ambiguë. Sera-ce correction ou correctionnelle ? N'importe ; et je n'ai pas non plus l'intention de faire de la réclame gratuite à un canard qui en serait trop content. Mais j'oserai garantir à son directeur responsable que nulle jalousie ne nous saurait paraître plus flatteuse que celle exhalée du flux verdâtre de sa bile. Ce personnage officieux ou quasi, apparenté en antichambre auguste, appartient à une dynastie naissante à propos de laquelle un compositeur éminent, qui professe au Conservatoire ou ailleurs, opinait : « Ils sont deux : l'Abel et la bête. » Ce verdict rigoureux, à vrai dire, ne se justifierait pleinement que par rapport à ce qu'on est convenu d'appeler la culture ou bien l'intelligence, au sens propre du terme, — et, tout particulièrement, au point de vue musical, — car, en dépit de la plus crasse ignorance en la matière, son objet réussit avec astuce à se faire octroyer la charge d'enseigner les annales de l'art sonore aux studieuses générations, dans un établissement illustre et national. Les frais inhérents à la création d'un tel poste, une trentaine de mille francs, dit-on, furent gracieusement souscrits par un honorable industriel, sans doute abonné du journal et de qui, malgré le piteux dénouement, ce beau geste souligne des préoccupations élevées et assurément méritoires entre toutes. Ils ne sont pas légion, ailleurs qu'en Amérique, ceux capables d'une aussi désintéressée munificence. Depuis, ledit canard est surtout consacré à l'édition d'un cours inénarrable, au moyen de quoi son auteur aspire hypocritement à une immortalité spéciale, servile autant qu'infatigable à flagorner quiconque est influent ou relationné tant soit peu : *labor improbulus omnia vincit*. Cette exploitation de la presse, au profit d'une ambition gonflée de vent, ne regarderait personne, en somme, hormis les deux ou trois cents abonnés réunis en cinq ans d'existence, raccolés chez les sous-préfets et dans le monde des fonctionnaires, si, outre le maigre tribut levé sur leur file soumise, ce pseudo-musico-torche-cul n'émargeait pour 500 livres annuelles au budget alimenté par de trop résignés contribuables. On a le bras long ou on ne l'a pas. Or, on l'eut assez, par surcroît,

pour qu'un tripot célèbre estimât utile ou malin d'arroser une aussi clair-semée plate-bande d'abonnements de la pluie périodique et jaune de monacos tombés d'un ciel d'azur. On l'eut assez pour imposer son ignare sottise à un collège de savants contraints à cette humiliation d'avaler la couleuvre rampante et, certes, plate à souhait, devant tous les puissants, pour pouvoir aujourd'hui prétendre à singer la vipère. On l'eut même assez, en un jour de lubie distraite ou de bénévolent caprice, pour procurer un tout petit emploi dans l'une ou l'autre des administrations de notre doux pays, à quelque artiste ingratement pourvu de la fortune ; mais on l'a encore et toujours suffisamment long pour démasquer la velléité d'interdire, à l'humble budgétivore obligé, de collaborer au *Mercure musical* sous menace de révocation immédiate et ruineuse. Toutefois, on procède indirectement : on est capon ou on ne l'est pas. On pourrait l'être moins, au surplus, car, grâce à l'ironie du sort, on se trouve en la situation de supérieur hiérarchique vis-à-vis de l'intimidé par ricochets ; avantage, à la vérité, exposant son possesseur à la revanche et au contrôle de jugements portés, comme ici, à l'occasion de ses fonctions. Ce salisseur de papier, en effet, débuta dans quelqu'un des cabinets de ministres récents. C'est là qu'il prit conscience enfin de soi et de sa vocation. Il y resta juste le temps de faire rougir sa boutonnière d'un ruban pour la destination duquel lui-même avait promis et feint d'employer l'efficacité trop démontrée de son influence en faveur d'un érudit modeste et admiré de tous. Il en sortit bientôt, aux prévoyantes fins d'assurer un traitement de plusieurs billets de mille à l'abri des hasards fâcheux de la politique, bombardé soudain « Inspecteur » dans un de nos Corps de l'Etat où son incapacité prétentieuse et gaffeuse s'était vue chahutée, naguère, à l'opiniâtre unanimité d'adolescents perspicaces. C'est alors qu'on voulut... souffler plus haut que vous savez et qu'on perdit la boule au point de rêver l'Institut à quoi devaient conduire le canard et la chaire toute neuve instituée. On eut quelques angoisses à l'endroit de celle-ci, car il ne manquait pas de concurrents mieux désignés de par la compétence, — ce qui n'était point difficile. L'un des plus dangereux qu'il fallut écarter comptait heureusement parmi les fonctionnaires subordonnés, et chacun sait de quel poids peut peser, en l'espèce, l'équivoque obstinée d'en-tête protocolaires sur l'angle d'un papier à lettres administratif et noirci d'épîtres comminatoires. Dame ! on est Inspecteur ou on ne l'est pas. C'est cet individu qui ose prononcer le mot « disqualifier » et qui a le toupet cynique d'en user à l'égard d'un organe indépendant. Celui-ci, je l'en avertis par dédain charitable, est hors de la portée de son bras, quelle qu'en soit la longueur ; même, il se paladilhe absolument de bras bien plus longs que le sien. Nous n'avons pas besoin de subvention officielle ou principiculesque, ni envie d'être décorés ; nous ne quémandons nul clandestin bénéfice, pas plus que nous ne visons quelques place, émoluments ou titre en quelque Sorbonne ou ailleurs, car nous entendons rester libres, et le prouver en imprimant ce que chacun murmure, voire alors qu'il s'agit de membres de l'Institut. Nous ne nous inclinons que devant le talent, fût-il dénué d'écus ou de diplômes. Nos pages sont ouvertes à toutes convictions, aux doctrines même opposées, mais n'accueilleront rien que des avis sincères, et les faibles nous verront toujours à côté d'eux contre l'injuste tyrannie des forts. L'arriviste en question doit sentir, ahuri, combien nos routes sont différentes. Il ne tenait qu'à lui de ne jamais nous rencontrer : il y a des inanités qu'on méprise et des attouchements qu'on évite. J'ajouterai, pour lui et ses consorts, que le *Mercure musical*, en ma personne, repousse leurs insinuations d'un pied qui est à la disposition d'autre chose. Les chiens aboient, la caravane passe.

JEAN MARNOLD.

ÉCHOS

Le Dictionnaire du Conservatoire. — Il ne s'agit pas du volumineux répertoire de M. Constant Pierre, où l'on peut vérifier que M. Tartempion eut jadis une 2e médaille de solfège et possède, pour tout bagage, le titre d'un opéra. C'est un dictionnaire d'histoire, quelque chose comme le Fétis moderne revu, diminué, considérablement aggravé et revêtu d'une autorité officielle, par une sélection de professeurs et d'élèves de la seule maison où l'on sache l'histoire de la musique. Ce grand dessein, éclos dans le cerveau puissant d'un des plus savants hommes dont s'enorgueillisse notre Conservatoire, s'avéra bientôt irréalisable. « Ce n'est pas, disait cet organisateur infatigable du travail d'autrui, ce n'est pas qu'ils ignorent leur metier. Non, ils savent la musique mieux que personne au monde. Mais l'histoire ne les intéresse pas du tout! Ainsi Taffanel, oui, lui-même, ne se doute pas que la flûte, il y a cinquante ans, se construisait autrement qu'aujourd'hui. » Il fallut donc faire appel, ô honte, à quelques compétences non diplômées par la maison, et par suite bien suspectes : MM. A. Gastoué, A. Pirro, R. Rolland ; d'où sortent tous ces gens-là, je vous prie, et ne vont-ils pas compromettre une œuvre qui s'annonçait sérieuse ? Et puis le titre, par leur intrusion, va se trouver hors d'emploi, et c'est grand dommage. Mais on n'abandonne pas une aussi généreuse entreprise ; on consent quelques sacrifices, et l'on poursuit, de plus belle, sa chimère. M. Bourgault-Ducoudray se défie, et se défile? Qu'à cela ne tienne! Nous assignerons Mendelssohn à M. Rabaud, et le XVIe siècle à M. Hillemacher (lequel des deux ? ou tous les deux ? peu importe : leur compétence est égale, car tous deux sont prix de Rome). « J'ai beaucoup étudié le XVIe siècle, depuis 3 ans », disait récemment, à un de nos amis, l'un ou l'autre de ces frères qui se mettent à deux pour avoir du talent. Mais, vraiment, comme on a montré un sot engouement pour ces gens-là ! Tenez, j'ai là les publications d'un certain Expert, on me les a prêtées ; je n'ai pas tout lu d'ailleurs. Mais l'étrange manie de cet homme, de s'intéresser à des œuvres sans harmonie! — Sans harmonie ? — Oui, vous ne les connaissez pas, je le vois, et vous avez bien raison. Mais ce n'est que du contrepoint, ce n'est pas de la musique. — Cependant l'orchestre moderne, celui de Wagner en particulier, n'est-il pas fondé sur le contrepoint? — Ah ! ce n'est pas la même chose, c'est un autre contrepoint. Comme on est heureux, au sortir de là, de trouver un de ces accompagnements de guitare en arpèges bien consonants, vous savez, ces chansons du XVIIIe siècle ? — Pardon, je croyais que ces accompagnements étaient écrits pour luth, et en accords plaqués. — Luth ou guitare, même instrument. Arpèges ou accords, même procédé. Oh non! ce XVIe siècle! Je vais surtout étudier et critiquer comme ils le méritent les deux auteurs les plus caractéristiques de cette époque : Dufay et Hassler. — Ah! Pour montrer, avec le premier, les origines, au XVe siècle, et avec l'autre, la décadence, au début du XVIIe ? — Mais non, mais non, ils sont du XVIe tous les deux, ou du moins ils ont ce style. J'ai lu leurs œuvres, Monsieur, ils écrivent tous les deux à quatre parties. »

Le dictionnaire promet, on le voit, d'être digne de celui qui le conçut, et du Conservatoire qui aura été son berceau. Fétis sera un modèle de sérieux, de méthode et de perspicacité auprès de ce qu'annoncent ces prémices. Et l'on saura enfin de quoi est capable un musicien lauréat, lorsqu'il daigne, entre deux drames, mettre la main à l'histoire de son art.

L'Officieux d'Académie, que l'on appelle aussi le *Moniteur du Cuistre*, a voulu donner une petite leçon à M. Gabriel Faure, ainsi qu'à tous ceux qui

ont manifesté quelque joie à voir ce grand artiste appelé à diriger le Conservatoire. « Une remise au point s'impose », déclare, en son jargon d'Inspecteur subalterne barbouillé de politique, cet inestimable confrère. Et il poursuit, aussi grave que s'il rédigeait un rapport à quelque Incompétence officielle : « *M. Fauré est un artiste de grand talent, de souffle un peu court dans la composition, mais auteur de quelques œuvres charmantes contenant la promesse et l'ébauche d'une sérieuse personnalité. De lui nous avons de jolies esquisses; nous attendons une œuvre.* » S'il veut avoir une mention plus élogieuse, et arriver plus tard à l'Institut, l'élève Fauré devra donc se mettre sérieusement au travail. Que nous importent, en effet, un ou deux quatuors à cordes, une sonate pour piano et violon, un *Requiem*, une *Bonne Chanson* ? Que nous importe ce style exquis, cette sensibilité raffinée, cette inspiration si pure et si élevée ? Ce qu'il nous faut, c'est une œuvre qui pèse bien lourd aux balances de l'ennui, c'est une bonne tranche de pédantisme, c'est une forte couche d'imbécillité : c'est la *Xavière* de Th. Dubois, ou la *Jeanne d'Arc* de l'incroyable Lenepveu, tous deux membres de l'Institut.

Nous apprenons par la suite que le directeur du Conservatoire ne pourra rien sur les professeurs, faute d'autorité : ils ne veulent rien savoir, et « *le ministre lui-même, s'il s'en mêlait, serait mal accueilli* ». Ce *lui-même* est épique; il vaut un discours d'inauguration, et je ne le donnerais pas pour une sous-préfecture. Comment, en effet, un musicien écouterait-il les conseils de M. Gabriel Fauré, quand M. Bienvenu-Martin en personne ne saurait seulement lui faire changer une réponse de fugue ?

C'est, on s'en doute assez, une lecture insipide que celle de l'*Officieux d'Académie*. Nous allons cependant nous l'infliger régulièrement. Il y a à glaner, dans ses feuilles et entre ses coquilles, assez de perles pour en faire un diadème à la Vanité, et un collier à la Sottise.

A Tokio. — Il existe, paraît-il, en cette ville, un conservatoire de musique, dans lequel l'enseignement est donné par des professeurs allemands. A l'un des derniers exercices d'élèves, on a exécuté des œuvres de Palestrina et des fragments de l'*Arlésienne* de Bizet. Alors, qui jouera donc la musique de scène, si délicatement émouvante, de *Kesa?* Le Japonais en jaquette et en chapeau melon est un être terrible, et il faut que nous nous hâtions de recueillir et d'hospitaliser sa musique nationale avant qu'il en ait perdu le souvenir.

Auditions d'élèves. — C'est devant une salle comble qu'a eu lieu vendredi, à l'Ambigu, l'audition annuelle des élèves du cours d'opéra et d'opéra comique si remarquablement dirigé par Mme Pierron-Danbé, de l'Opéra-comique, et M. Emile Bourgeois.

Il faut citer d'abord Mlle Curlier, qui a joué la *Cavalleria* avec M. Morati d'une façon absolument remarquable et y a montré un réel tempérament dramatique. Mlle Alice Boisdon, dans *Philémon, et Baucis*, s'est révélée chanteuse impeccable, toute prête à aborder une de nos grandes scènes lyriques. Mlle Lœwy, dont la voix délicieuse a ravi l'auditoire dans la *Vie de Bohème*, a été bissée d'acclamation ainsi que M. de Poumayrac, qui a été exquis dans le rôle de Rodolphe. Mlle Athis et M. d'Aubigné, dont la belle voix a fait merveille dans la romance de *Carmen*, Mlle Cahen, une dugazon pleine d'entrain, qui a détaillé très spirituellement le duo du *Maître de chapelle* avec M. Imbert, Mlle Frélini, très pathétique dans la scène de l'église de *Faust,* Mme Louis Masson, une poétique Mignon, Miss Holtina, ravissante dans le 1er acte de *Manon* avec M. de Poumayrac, Mlle Costa, une belle Dalila, Mlles Ducasse, Cottard, Biederman, Veillet,

Gautier, Rogers, Darthelly, Louverey, et MM. Broche et Loyer ont eu leur part de succès.

MM. Morati, de Poumayrac, d'Aubigné, John Imbert et Aumonier prêtaient leur obligeant concours à cette séance si artistique et si pleine d'intérêt ; ils ont été acclamés ainsi que les deux éminents professeurs, dont la grande expérience fait de ce cours le premier cours de mise en scène de Paris.

— M. Alexandre Guilmant, dont les auditions d'orgue sont toujours très suivies, a donné une séance très intéressante jeudi dernier, chez lui, à Meudon, pour faire entendre les élèves de sa classe du Conservatoire.

MM. Emile Bourdon, Auguste Barié, Auguste Bernard, Joseph Bonnet, Achille Philip, Alex. Cellier, Ed. Mignan, Paul Fauchet et Joseph Boulnois, avec le concours de Mme Marthe Philip, pour le chant, ont été très appréciés et font honneur à l'enseignement de l'éminent professeur.

Une lettre de M. Houdard sera publiée dans notre prochain numéro. Nos lecteurs, ni lui-même, ne perdront rien pour attendre.

Prix de Rome. — Le concours s'est terminé par les attributions suivantes :
Premier grand prix : M. Victor Gallois.
Second premier grand prix : M. Marcel Rousseau.
Premier second grand prix : M. Philippe Gaubert.
Deuxième second grand prix : M. Louis Dumas.
Comme on le voit, deux prix de Rome étant disponibles, il importait essentiellement d'écarter M. R. Ravel.

Munich. — Les représentations wagnériennes au Théâtre du Prince Régent auront lieu du 7 août au 9 septembre, sous la direction de MM. Mottl, Nikisch et Fischer, et comprendront la *Tetralogie*, le *Vaisseau Fantôme*, *Tristan et Yseult* et les *Maîtres Chanteurs*. Location à Paris chez MM. Durand et fils.



PUBLICATIONS NOUVELLES

J.-Ph. Rameau. — *Dardanus*, tragédie lyrique en 5 actes et un prologue. Paroles de Le Clerc de la Bruère. Partition pour chant et piano, transcrite par Vincent d'Indy. Paris, Durand et fils.

Ricciotto Canudo. — *Le livre de la Genèse*. La IXe Symphonie de Beethoven. Paris, éditions de *la Plume*.



Le Directeur-Gérant : Louis Laloy.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



LE DRAME MUSICAL MODERNE (1)

IV

CLAUDE DEBUSSY

Nos deux dernières étapes ont été rudes. En redescendant des cimes hautaines où nous suivions des yeux l'ascension de Fervaal, nous avons rencontré d'abord l'effrayante dévastation de champs maudits, où l'on eût en vain cherché la plus humble fleurette musicale : car ce sol factice, ces terres rapportées, toutes en plâtras et en déblais, refusent la sève même à la ronce ou à l'ortie. Après ces terrains vagues, que les chiffonniers de la musique eux-mêmes ne disputent pas à M. Bruneau, il nous a fallu traverser un faubourg de grande ville; l'odeur des mauvais parfums s'y mêlait à celle de la misère, et dans le ruisseau coulait un flot douteux de mélodie venue de partout, où M. Charpentier, ô horreur! trempait les oripeaux fanés de sa prose. Mais aujourd'hui nous quittons enfin ces lieux d'abominations ; une forêt enchantée s'ouvre devant nous et nous appelle, nous y errerons longuement, et n'en voudrons plus sortir peut-être, car nous y rencontrerons à chaque pas des figures plus belles que tout ce que nous avions pu imaginer, et qui cependant nous apparaîtront faites de la substance même de notre vie.

C'est une légende que *Pelléas et Mélisande*, mais une légende profondement humaine, dont la douceur de rêve nous est en même temps familière et fraternelle. Sous leurs couronnes d'or, et les belles robes brodées qui donnent à leurs gestes une ampleur si grave, ces rois et ces princes d'un royaume qui n'est pas de ce monde nourrissent des pensées pareilles aux nôtres : ils parlent comme nous, et souffrent à notre manière, simplement, sans maudire la destinée sournoise et formidable dont ils sont, eux aussi, les jouets. L'amour qui les unit et qui fait leur malheur n'est pas cet amour inexpliqué, violent et stupide qui précipite

(1) Suite et fin. Voir les numéros 1, 2 et 4 du *Mercure musical*.

l'un vers l'autre tant de héros de romans, de tragédies et d'opéras ; ce n'est pas l'amour brutal et déclamatoire qui inspire à Louise et Julien les délicates paroles que vous savez ; ce n'est pas davantage l'amour ignorant et rudimentaire qui saisit Siegfried devant la Walkyrie ou Fervaal aux côtés de Guilhen, cet amour qui est une révélation, un enseignement, qui s'apprend, avec de bonnes leçons, comme un cours de philosophie dans une université d'Allemagne, et que j'appellerai l'amour didactique. Non, c'est un amour né de la vie même, qui a grandi au fil des jours, au gré des entretiens familiers, qui lentement, comme une molle vapeur insaisissable, s'est dégagé de la tendresse fraternelle, qui a donné un charme inavoué à toutes les habitudes d'une intimité quotidienne, qui a tissé des liens invincibles entre deux âmes non pas égales, mais pareilles, qui envahit l'être entier comme un poison suave et mortel, qui est déjà le maître absolu lorsqu'à peine on s'aperçoit de son existence ; — enfin, et pour tout dire, un amour véritable.

L'histoire de cet amour et de son retentissement sur les âmes prochaines nous est contée en une série de tableaux, dont chacun nous montre un moment caractéristique ou critique de cet irrésistible progrès. Cette histoire nous est à tous connue et chère, et je ne ferai pas à Maeterlinck l'injure de la redire ici en détail. Qu'il me suffise de rappeler que le prince Golaud, le petit-fils d'Arkhel, le vieux roi d'Allemonde, est un homme très fort et très bon, mais un peu lourd et rude, qui ne sait pas s'y prendre, et manie la vie avec des mains trop habituées à brandir le lourd épieu de chasse. Il rencontre un jour Mélisande, égarée comme lui dans la forêt ; elle vient de loin, on lui a fait grand'peur, elle s'est enfuie, et sa couronne d'or, présent maudit, est tombée dans la fontaine. Golaud épouse cette trop douce Mélisande, dont il ne comprendra jamais l'âme inquiète, aimante et puérile. Pelléas est le frère de Golaud ; il est jeune, tendre et mélancolique. Il sait parler à Mélisande, elle ne tremble plus auprès de lui. Ils regardent tomber le jour sur la mer, depuis la terrasse du château, tandis que s'éloigne sans retour le vaisseau qui a amené Mélisande. Pelléas doit partir, mais il s'accorde chaque jour un jour de grâce encore. Il conduit Mélisande, par les solitudes du parc immense, jusqu'à la vieille fontaine abandonnée, et elle joue, — transparent symbole, — avec l'anneau de mariage que Golaud lui a donné. L'anneau tombe à l'eau, et Golaud, au même moment, voit son cheval s'emporter, sans raison, dans la forêt ; il fait une terrible chute, et nous retrouvons Mélisande à son chevet, très attentive, toute troublée d'un malaise inconnu. C'est alors qu'en la consolant de toute sa tendresse, Golaud voit la petite main qu'il presse dans les siennes privée

de la bague des noces. Et Mélisande, d'instinct, n'ose dire où elle l'a perdue ; elle invente une autre histoire. Prise à sa propre ruse, il faut qu'elle aille chercher l'anneau, tout de suite, dans la grotte au bord de la mer. Pelléas l'accompagne, la mer gronde de vagues menaces, les nuages peu à peu dévoilent la lune, et l'on aperçoit, endormis contre les roches, trois vieux pauvres qui sont venus là pour la nuit. Mélisande a peur de cette misère simple et profonde, peur et un peu honte d'elle-même : elle refuse, pour sortir, la main de Pelléas.

Mais voilà que, malgré ma promesse, je suis pas à pas les détours du récit enchanteur. Je m'égare. Je ne pourrai sortir de cette forêt de hasards complices. Il faut que je me hâte, et cependant je voudrais bien m'attarder encore dans le jardin où la nuit tombe, tandis que Mélisande peigne ses cheveux, ses longs cheveux qui descendent jusqu'aux lèvres de Pelléas, comme une émanation, un rayonnement d'elle-même, et un désir qu'elle ignore. Je voudrais dire aussi l'inquiétude qui mord le cœur de Golaud, le sourd désir de vengeance qui dort en lui comme l'eau stagnante au fond des souterrains du château, la fatale soif de savoir qui le dévore au point qu'il interroge l'innocence du petit Yniold et ses grands yeux épouvantés du mal qu'ils pourraient voir. Mais pourquoi rappeler des scènes aujourd'hui gravées en toutes les mémoires ? Donnons seulement un mot de regret à l'épisode, si subtilement mélancolique, où l'on voit Yniold jouer tout seul près de la fontaine ; sa balle d'or reste prise sous une pierre qui ne se laisse pas soulever ; des moutons passent, et bêlent « parce que ce n'est pas le chemin de l'étable » : ainsi se trouve indiquée une fois encore, en deux touches légères, la toute-puissance de la destinée qui ne lâche pas sa proie, et nous entraîne où nous ne voulons pas. Et puis Pelléas arrive, tout inquiet de l'adieu qu'il va falloir dire, et Mélisande le rejoint, « hors d'haleine comme un oiseau pourchassé », et c'est alors seulement que, dans l'émoi du prochain départ, l'aveu de leur amour s'échappe de leurs lèvres, presque malgré eux, comme une source qui déborde. Que nous sommes loin ici des dissertations de Tristan et du lyrisme littéraire de tant d'amoureux de théâtre ! Et comme ces simples mots : « Je t'aime aussi, » que murmure Mélisande, nous saisissent en plein cœur !

Au dernier acte, Golaud a tué Pelléas et blessé Mélisande qui s'enfuyait, sans courage devant la mort. Elle va mourir cependant, veillée par le vieil Arkhel, qui l'aime et qui a tout compris, et par Golaud, toujours torturé du désir fou de savoir ce qui est arrivé. Mais Mélisande ne peut lui répondre, elle est déjà trop loin de la vie, elle ne sait plus. Elle meurt, sans un cri, avec le mystère de son âme ; et Golaud mourra après

elle, désespéré de n'avoir pu comprendre; une immense pitié descend sur ces malheureux qui tous ont trop souffert pour être criminels : ce qui est arrivé n'est pas de leur faute, la fatalité de leur nature et des circonstances perfides l'a voulu ainsi. Et nous, les spectateurs de ce drame cruel et si tendre, nous avons reconnu l'image merveilleuse : c'est l'histoire même de notre cœur, et nous sortons de là plus émus et plus compatissants aux misères de nos frères, vraiment meilleurs.

Eh quoi ! dira-t-on, nulle obscurité ? Pas de symbole en mal d'exégèse ? Nulle idée morale à dégager, à grand renfort de commentaires, de rapprochements et d'étymologies ? Nulle théogonie à établir, nul écroulement de walhallas périmés, nulle aurore de temps nouveaux, nul embrasement final, dans la gloire flamboyante de la religion instaurée ? Non, rien de tout cela. Certes, chemin faisant, nous avons cueilli plus d'un symbole. Mais ils se rattachaient tous à cette idée non pas morale, ni sociale, ni religieuse, mais simplement philosophique, de la Destinée inéluctable. On ne veut rien prouver dans *Pelléas et Mélisande*, on nous rappelle seulement que nous ne pouvons changer l'ordre des événements, que des forces, en nous et hors de nous, nous conduisent et nous poussent, ou plutôt, si l'on veut, que nos instincts profonds et les apparents hasards extérieurs ne sont qu'une seule et même chose, un même Inconscient, un même Non-moi qui vit de sa vie et nous l'impose, sans nul souci des illusions de notre intelligence et des fantaisies du pauvre Moi qui se croit le maître. Les cheveux de Mélisande et la bague qui fuit de ses doigts, et l'eau stagnante, et la balle d'or et les moutons ne signifient pas autre chose que cet empire souverain de la Fatalité. Mais on voit que ces symboles, d'ailleurs fort clairs, n'empiètent pas sur le caractère des personnages, ne détournent en rien le cours de l'action. On peut ne pas les comprendre ou les supprimer par la pensée, croire que la chute de Golaud, au moment où la bague est tombée, n'est qu'une simple coïncidence, que l'eau morte des souterrains n'est là que pour justifier l'effroi de Pelléas lorsqu'il sent trembler la main de son frère, et que la scène d'Yniold à la fontaine n'est qu'un joli tableau d'innocence inquiète, comme la vie nous en offre au milieu de ses plus sombres aventures : on peut, en un mot, méconnaître tous ces avertissements de la Destinée, ne voir que hasard ou caprice où d'autres reconnaîtront l'œuvre d'une Volonté mystérieuse et tenace : le drame restera tout aussi clair, tout aussi suivi, tout aussi irrésistiblement logique et naturel. De même, notre vie de chaque jour n'est pour les esprits positifs qu'un tissu sans épaisseur de faits matériels et d'actions explicites, alors que d'autres y croient entendre des appels mys-

térieux, et comme les mots d'un langage figuré que parle la Nature. Le symbolisme de *Pelléas et Mélisande* n'est point systématique, il ne détermine pas les événements, il s'y ajoute et leur répond comme un écho venu des profondeurs des choses. Loin de donner au drame une allure abstraite et rigoureuse, il le rapproche de la vie en le rendant ambigu comme elle : on y trouve à la fois les deux côtés de l'existence, l'obscur et le clair ; les faits les plus menus, les démarches familières éveillent tout à coup de sourds pressentiments, de lointaines analogies qui s'effacent aussitôt que notre esprit veut les saisir. C'est bien là une image totale de la vie, puisque la réalité y reste toute baignée de rêve.

Très simple est le langage où s'expriment ces sentiments, ces intentions et ces appréhensions. Ce sont les mots de tout le monde, ceux que nous prononçons journellement nous-mêmes ; seules les circonstances leur confèrent une gravité qu'on ne leur soupçonnait pas. Il en va de même dans la vie réelle : les émotions les plus vives, les douleurs les plus atroces, ou les extases qui ravissent, amènent sur nos lèvres quelques paroles, à peine liées entre elles, où l'âme se trahit. En entrant dans la grotte avec Pelléas, pour chercher l'anneau qui ne s'y trouve pas, Mélisande pousse un cri :

Ah ! — Qu'y a-t-il ? — Il y a... Il y a... — Oui, je les ai vus aussi... — Allons-nous-en, allons-nous-en ! — Ce sont trois vieux pauvres qui se sont endormis. Il y a une famine dans le pays. Pourquoi sont-ils venus dormir ici ? — Allons-nous-en, allons-nous-en ! — Prenez garde, ne parlez pas si haut... Ne les éveillons pas. Ils dorment encore profondément. Venez. — Laissez-moi, je préfère marcher seule. — Nous reviendrons un autre jour.

L'effroi de Mélisande, la pitié de Pelléas, le trouble de tous deux devant ces trois pauvres qu'on ose à peine nommer, deviennent nôtres justement parce que les paroles nous sont familières. Et plus loin, lorsque Pelléas, debout au pied de la tour, enroule à ses mains et porte à ses lèvres les cheveux de Mélisande, que lui dit-il ? Va-t-il se répandre en protestations enflammées, en lyriques apostrophes à la nuit, va-t-il accrocher une métaphore à chacun de ces cheveux blonds ? Non, il n'aura que des mots très simples, presque enfantins, comme ceux que l'on se murmure lorsqu'on vit un rêve :

Oh ! oh ! qu'est-ce que c'est ? Tes cheveux, tes cheveux descendent vers moi ! Toute ta chevelure, Mélisande, toute ta chevelure est tombée de la tour ! Je les tiens dans les mains, je les tiens dans la bouche. Je les tiens dans les bras, je les mets autour de mon cou... Je n'ouvrirai plus les mains cette nuit !

Et cela suffit pour que cette scène, en sa chasteté mélancolique, soit une pure merveille de poésie vraie, je veux dire d'une poésie qui n'est pas dans les mots, mais dans les choses mêmes ; et le divin émoi qui palpite en ces vagues discours, il n'est pas un de nous qui ne le partage et n'y croie reconnaître un souvenir de sa propre vie.

De temps à autre seulement une image surgit, toujours neuve et pleine de sens : c'est un de ces rapprochements inopinés, que l'on trouve sans les avoir cherchés, et qui illuminent d'un brusque éclair nos ténèbres intérieures. Pelléas, au soir des adieux qui sera le soir fatal, arrive tout troublé, comme au sortir d'un songe, auprès de la fontaine :

C'est le dernier soir... le dernier soir. Il faut que tout finisse... J'ai joué comme un enfant autour d'une chose que je ne soupçonnais pas. J'ai joué en rêve autour des pièges de la destinée. Qui est-ce qui m'a réveillé tout à coup ? Je vais fuir en criant de joie et de douleur comme un aveugle qui fuirait l'incendie de sa maison. Je vais lui dire que je vais fuir... Il est tard, elle ne vient pas. Je ferais mieux de m'en aller sans la revoir... Il faut que je la regarde bien cette fois-ci. Il y a des choses que je ne me rappelle plus... on dirait par moments qu'il y a cent ans que je ne l'ai plus vue. Et je n'ai pas encore regardé son regard... Il ne me reste rien si je m'en vais ainsi... Et tous ces souvenirs, c'est comme si j'emportais un peu d'eau dans un sac de mousseline. Il faut que je la voie une dernière fois jusqu'au fond de son cœur. Il faut que je lui dise tout ce que je n'ai pas dit.

C'est bien ainsi que l'on regrette un passé fait de rêves enchantés, qui cessent d'être coupables puisqu'ils vont finir, et qu'on voudrait contempler, pour la dernière fois, de plus près que jamais. Et c'est bien ainsi que spontanément, des images montent du fond du cœur et brillent parmi nos confuses paroles comme des roses dans la nuit.

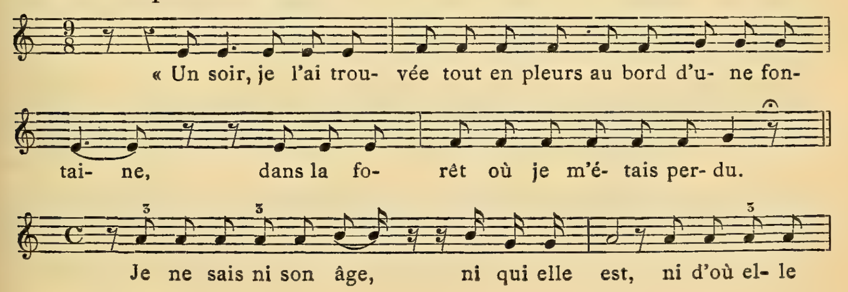
§

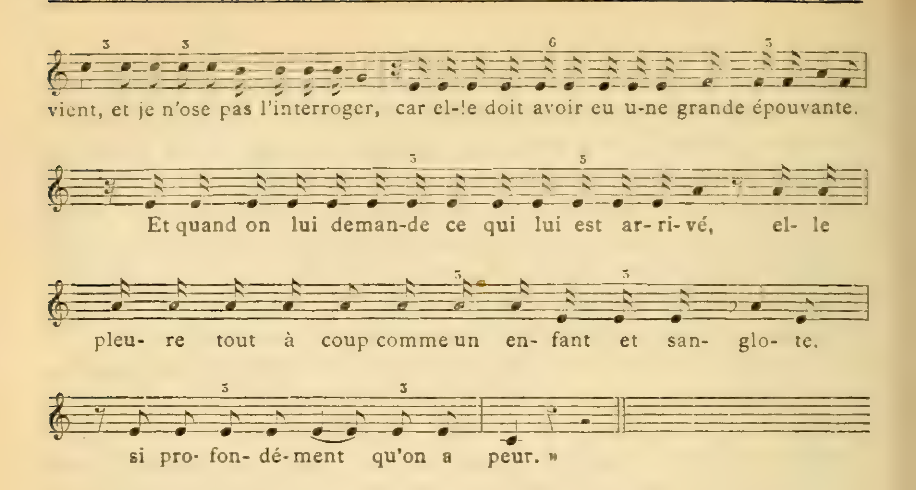
Le drame de Maeterlinck est déjà, par lui-même, un chef-d'œuvre. Mais les beautés en sont graves, discrètes et profondes ; il faut, pour les sentir en toute leur plénitude, du loisir et du recueillement. C'est à la lecture, et non pas à la scène, que l'œuvre donne tout son effet. Et même je me demande si cet effet serait si considérable, sans le constant souvenir de la musique. J'ai peut-être trop loué le texte de Maeterlinck, et lui ai attribué ce qui revient en propre à Debussy. Il est à remarquer en effet que *Pelléas et Mélisande* me paraît aujourd'hui le plus émouvant des drames de Maeterlinck, et que je le préfère même, et de beaucoup, à *Alladine et Palomides*, ou à la formidable *Mort de Tintagiles*. Pourquoi cela ? N'est-ce pas que les

mots ne parviennent plus à mon esprit qu'enveloppés des mélodies et des accords qui en ont précisé les contours et révélé le sens caché? Il se pourrait. Jamais aucune musique n'a suivi d'aussi près tous les mouvements du discours, n'a fait plus étroitement corps avec lui, et en même temps ne l'a prolongé en reflets plus vastes, plus mouvants et plus colorés. Rien d'étonnant si, au sortir de ce flot harmonieux, les mots restent encore imprégnés de lueurs, et si *Pelléas et Mélisande* nous apparaît nimbé d'une clarté magique, tandis que les autres drames de Maeterlinck s'estompent en brumes flamandes.

C'est une œuvre unique que celle à laquelle travaillèrent deux poètes de génie qui l'ont pensée chacun à son tour ; et le poète des sons, pour être venu après l'autre, n'a pas mérité moins que lui le nom de créateur : il a fait sien chaque mot, chaque geste, chaque détail de l'action, en y mettant toute son âme, plus vibrante et plus chantante que celle du premier inventeur. De l'œuvre qu'on lui transmettait, il a tout aimé, et ainsi l'a enrichie d'une puissance de vie qu'elle ne possédait pas. Il a pénétré le mystère, dévoilé l'arcane, donné l'éclat à l'ombre et une voix au silence. Et son drame musical a fait oublier le drame en prose qui l'inspira. L'auteur de *Pelléas et Mélisande*, c'est aujourd'hui Claude Debussy, et non plus Maeterlinck.

Très simple, comme les paroles qu'elle recouvre, est la déclamation. Point de conventions mélodiques, de ports de voix, d'arrondissements de phrases, de cadences préparées. Point non plus de ces grands mouvements, de ces sauts en hauteur calqués sur la rude accentuation de l'allemand, et que plus d'un compositeur français a imités mal à propos. Une ligne souvent toute droite, et infléchie seulement aux fins de phrases, comme dans l'ancienne psalmodie : image exacte de la parole latine et française. Mais ces légers mouvements savent trahir, par leur justesse même, l'émotion la plus profonde et la plus contenue. Telle est, par exemple, la fameuse lettre, écrite par Golaud à son frère Pelléas, et lue au vieil Arkhel, pour qu'il décide ce qu'il faut faire :





Comment traduire mieux la pitié émue et craintive inspirée par un être fragile, pour qui la tendresse même risque d'être encore trop rude ? Et cependant nous sommes ici tout près de la parole indifférente.

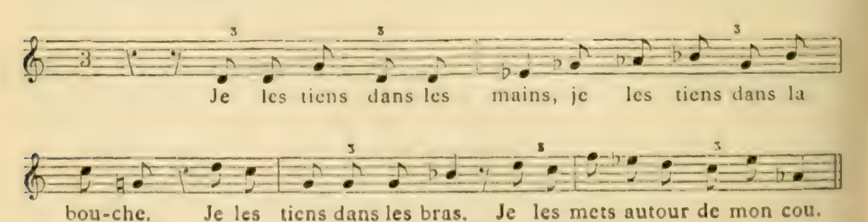
Lorsque l'émotion est plus vive et plus directe, les accents sont plus marqués et plus expressifs. Quelle grâce mélancolique dans ces simples mots de Mélisande à Pelléas, sur la terrasse au bord de la mer :



ou dans sa réponse au vieil Arkhel, qui lui prédit la fin des jours mauvais, alors qu'elle se sent déjà coupable et ne veut rien livrer d'elle-même :

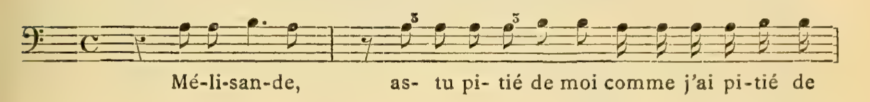
Grand-pè- re, je n'é- tais pas malheu- reu-se.

Ecoutez encore Pelléas chanter, lorsque les cheveux de Mélisande sont venus à lui :



Ici c'est une vraie mélodie, mais dont la forme et le rythme sont les mouvements mêmes de la parole passionnée ; c'est une mélodie qui palpite d'un émoi contenu, et se reprend, et s'exalte, et renchérit sur elle-même, en un doux et fougueux délire.

Ecoutez aussi la supplication de Golaud, qui ne voudrait pas mourir sans le pardon de celle qu'il a jugée, et tuée :





Et j'aurais bien envie de continuer et de dire encore la réponse de Mélisande, d'une douceur indifférente, et qui ignore. Mais arrêtons-nous à ces accents qui supplient avec tant de tristesse et de simplicité. Par ces quelques exemples, on aura pu juger que chaque émotion, et par suite chaque caractère, s'exprime dans la ligne même du chant, avec une précision, une justesse et une intensité miraculeuses, et cela, par la seule vertu d'une mélodie libre, modelée sur la parole, et, en même temps, profondément musicale.

Et tout ce que les personnages ne disent pas, toutes les raisons de leur cœur qu'ils ne s'avouent pas à eux-mêmes, toutes les suggestions des choses qu'ils subissent sans les comprendre, tout ce qui se cache au plus profond de leur conscience, c'est la vivante symphonie de l'orchestre qui le révèle et le réalise. Par là, si l'on veut, *Pelléas* s'apparente aux drames wagnériens, mais avec de si profondes différences, que vraiment c'est bien un nouveau mode du drame symphonique qui nous est né.

On peut reconnaître, au long de l'œuvre, un certain nombre de motifs qui y reparaissent de distance en distance et en assurent l'unité. Mais d'abord ces motifs ne désignent pas, comme il arrive chez Wagner, un objet déterminé, un heaume ou un anneau, encore moins un fait accompli, malédiction ou sortilège, ni même un personnage à l'exclusion de tout autre. Ce ne sont pas de ces motifs-étiquettes et à rubriques, échelonnés par un musicien prévoyant au sein d'une partition touffue, comme, le long des sentiers d'une forêt germanique, les poteaux indicateurs de la *Schöne Aussicht* ou de la *Restauration*. Ici chaque thème ne s'applique qu'à un sentiment et ne revient qu'à l'appel de ce sentiment.

Voici, par exemple, un motif qui semble au premier abord appartenir à Golaud, puisqu'il accompagne le plus souvent l'entrée de ce prince et convient à merveille à sa rude et triste figure (1) :



Mais un dérivé de ce même motif nous peindra les sourdes menaces de la mer (2) :



C'est qu'en réalité ce thème ne désigne pas spécialement Golaud : il exprime l'inquiétude. De même, l'agitation de la mer (3) sera aussi, plus tard, l'anxiété de Golaud (4) :



(1) Page 2 de la partition de piano, page 1 de la partition d'orchestre.
(2) Pages 92 (piano) et 132 (orchestre).
(3) Pages 92 et 134.
(4) Pages 253 et 375.

De même encore, ne croyez pas que ce chant de flûte, qui accompagne Pelléas à son entrée (1), lui soit exclusivement dévoué :



Car vous allez le retrouver, un peu modifié, au début de la scène de la fontaine (2), où il exprime la tendresse mélancolique des choses et non plus d'un être :



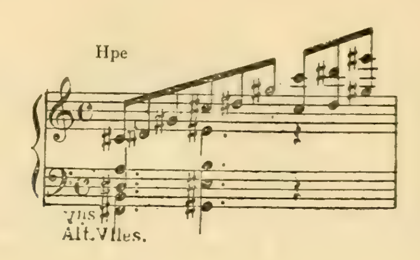
On voit quel est le rôle de ces motifs : c'est de manifester les sentiments cachés, de rendre l'âme transparente, d'en laisser apercevoir le fond, de dessiner, autour des paroles incertaines, comme des broderies d'Inconscient révélé. Ainsi, quand Mélisande répond à Golaud, inquiet de la voir si malheureuse : « Non, non, ce n'est pas Pelléas, ce n'est personne », involontairement se lève en son cœur le souvenir effacé des heures douces passées près de la fontaine (3) :



Et quand enfin les paroles graves ont été prononcées, et que l'aveu d'amour s'est échappé des lèvres, c'est le jardin enso-

(1) Pages 30 et 40.
(2) Pages 48 et 70.
(3) Pages 75 et 109.

leillé qui apparaît un instant aux yeux de l'âme, tel qu'aux jours d'espoir où tout semblait sourire (1) :



Ces motifs sont tous très courts. Ce ne sont pas, comme chez Wagner, des phrases entières, qui se développent et concluent péremptoirement. Ce sont des accents extrêmement expressifs et harmonieux, mais qui ne durent pas plus que l'émotion même quand elle passe aux profondeurs de l'âme, ombre évanouie aussitôt qu'entrevue. Et ainsi l'on arrive à noter, non plus simplement quelques sentiments fixes, donnés une fois pour toutes, et par là même conventionnels, mais les nuances les plus fines et les plus intimes de notre vie morale. En outre, les motifs se modifient aussi perpétuellement, et ne reparaissent jamais sous la même forme, imitant en cela l'instabilité de nos sentiments, qui jamais n'ont pour nous la même saveur et le même aspect à deux instants de notre durée. Mais ces transformations ne résultent jamais de l'application de quelque règle ou de quelque formule : elles sont toutes spontanées, impossibles à prévoir, et cependant si naturelles ! Chacune de ces idées musicales semble vivre pour elle-même, et s'épanouir librement au regard de son créateur ; il y a en elle une énergie germinative qui lui fait pousser des ramifications dans tous les sens ; on la voit apparaître, puis se perdre parmi les frondaisons touffues et les brumes lumineuses de l'harmonie, pour reparaître plus loin ; et c'est elle encore, et ce n'est plus elle : c'est une fleur nouvelle, autre de forme, de couleur et de senteur, éclose sur la même tige.

Nous avons déjà vu le thème qui d'abord accompagnait Pelléas s'alanguir au bord de la fontaine, et se voiler de regret au fond de la mémoire de Mélisande. Le revoici encore, mais cette fois c'est Golaud qui songe à cette intimité tentatrice, avec

(1) Pages 221 et 333. Comparer 135 et 206.

une âpre jalousie ; aussi devient-il sinistre, à l'image du thème de menace qui l'accompagne (1) :



Chacun connaît la mélodie si douce qui entoure amoureusement la grâce craintive de Mélisande (2) :



La revoici, toute changée, toute triste, au chevet de Golaud (3) :



Et maintenant c'est Mélisande qui dort d'un sommeil tout proche de la mort, et la mélodie se replie douloureusement sur elle-même (4) :



(1) Pages 187 et 277.
(2) Pages 34 et 46.
(3) Pages 69 et 102.
(4) Pages 243 et 363.

Mélisande s'est éveillée, et regarde ceux qui l'entourent avec des yeux étonnés, qui déjà ne comprennent plus (1) :



Et voici enfin la mort très douce et très paisible qui s'approche : la mélodie expire, elle aussi ; il ne reste plus d'elle qu'un lambeau qui flotte en un rythme vague, et semble se poursuivre soi-même comme un nuage prêt à s'évanouir (2) :

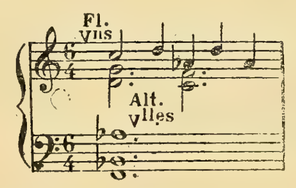


Rien de plus net, de plus clair, de plus franchement mélodique que toutes ces évocations de thèmes ; et cependant on a pu remarquer, chemin faisant, qu'ils sont souvent combinés entre eux ou avec eux-mêmes (3) : mais c'est là un contrepoint naturel qui laisse en pleine lumière le contour des mélodies mêlées, et ne produit ni dureté ni obscurité d'aucune sorte. Il en est de même pour l'harmonie qui presque toujours enveloppe et baigne ces motifs : on ne peut dire qu'elle en dérive ; elle vit à côté d'eux, les colore de ses reflets, et cependant s'accorde avec eux comme un ciel avec un paysage.

Tout harmonieuse, et je dirais volontiers toute consonante est l'harmonie de Claude Debussy. Et l'on va aussitôt me parler de septièmes, de neuvièmes et d'altérations de la quinte. Mais c'est là le langage de l'école, non celui de notre sensation. Un accord est consonant lorsqu'il nous charme par lui-même, et n'en appelle pas impérieusement un autre à sa suite. Il faut

(1) Pages 249 et 371.
(2) Pages 278 et 403.
(3) Autres exemples : pages 125 et 185 (la grâce de Mélisande et la tendresse de Pelléas) ; — pages 58 et 84 (le thème de la rudesse de Golaud à la fois droit et renversé) ; — pages 201 et 309 (un motif par imitation).

nommer dissonances, au contraire, toutes les agrégations de notes que l'harmonie ne suffit point à justifier, et que seul excuse le mouvement des parties, amenant des retards, broderies, appoggiatures et autres licences. En ce sens, l'harmonie de Wagner et de ses disciples est très dissonante : aussi a-t-elle toujours quelque chose de rigoureux, d'autoritaire et d'implacable ; on sent que le plaisir de l'oreille sera toujours sacrifié à la conduite du contrepoint et aux intérêts de la tonalité. Chaque note est justiciable de ce qui précède et responsable de ce qui suit. L'impression du moment ne compte point ; c'est une harmonie de contexte et d'enchaînement. L'harmonie de Claude Debussy est toute de liberté. Chacun des accords qui la composent est une consonance, consonance nouvelle certes, plus riche et plus harmonieuse que toutes celles que nous connaissions, cueillie, parmi les vibrations de la nature, avec un discernement merveilleux, mais enfin consonance qui porte en elle-même ses raisons d'exister, et satisfait l'oreille au point que nous ne demandons rien après elle. La succession des accords sera donc entièrement au gré du musicien. Aucune formule de cadence, aucune résolution de sensibles n'en réglera la marche. Chacun de ces accords ne sera choisi que pour sa couleur et sa sonorité ; le musicien gagnera ainsi des moyens d'expression nouveaux et inouïs. Car il pourra peindre, par un accord, mieux encore que par un motif, si court fût-il, des nuances instantanées d'émotion. C'est ce que Debussy fait en maître, soit qu'il étende autour d'une mélodie la tendre résonance des accords de treizième et de neuvième (1),

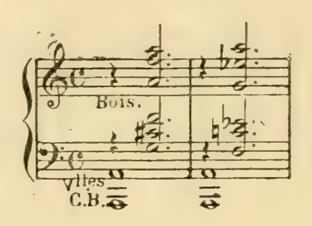


soit qu'il se contente de l'accord, sans mélodie, pour nous peindre la somnolence calme de l'eau (2) :



(1) Pages 75 et 109.
(2) Pages 48 et 70.

ou l'oppression de toute la forêt qui semble peser sur la poitrine de Golaud (1) :



ou le doux et faible sommeil de Mélisande (2) :

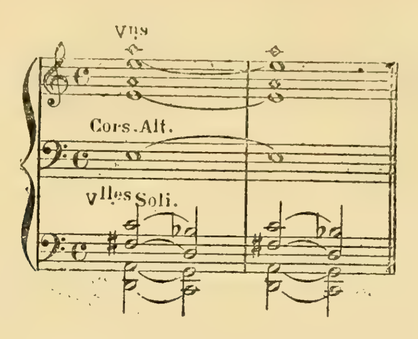


Et d'autres fois les accords, au lieu d'être isolés ainsi, sont juxtaposés l'un à l'autre, mais suivant de tout autres lois que celles des cadences : ils s'attirent entre eux comme des notes isolées, en vertu de convenances purement musicales ; et ainsi se forment ces mélodies d'accords, qui sont à la mélodie ordinaire ce qu'une ligne multicolore est à un simple trait noir. C'est ainsi que nous est dépeinte l'anxiété de Golaud à genoux près du lit de sa victime (3) :



(1) Pages 68 et 101.
(2) Pages 243 et 366.
(3) Pages 261 et 384.

ou la délicieuse ivresse de sentir tombées les barrières des âmes (1) :



Joignez à cela un orchestre dont rien, sinon l'audition, ne peut donner une idée : un orchestre sobre et clair, toujours coloré, ennemi des empâtements, des lourds mélanges de timbres, enfin de toute la grisaille wagnérienne ; un orchestre qui procède par tons francs, à la manière française, qui est aussi celle de Berlioz et de d'Indy, mais avec une finesse de nuances et une légèreté de touche qui n'est le fait d'aucun de ces deux maîtres ; un orchestre subtil et hardi, qui sait faire chanter le hautbois sur les flûtes, le cor sur le frémissement du quatuor, et ne jamais employer que juste ce qu'il faut de notes pour sonner. Et vous comprendrez alors pourquoi *Pelléas et Mélisande* est le chef-d'œuvre incontestable du drame musical moderne, et pourquoi son charme est tout-puissant : cet art de lumière et de vie n'a besoin, pour être senti, d'aucune étude préalable, d'aucune initiation métaphysico-musicale. On peut errer sans guide dans la forêt où tout chante : mille souffles de fraîcheur y passent, et une aube éternelle se joue parmi les lianes en fleurs. Aucun mot de la langue humaine ne peut traduire un enchantement qui s'empare à la fois de tous nos sens.

Est-il besoin encore d'une conclusion ? Nous avons vu la légende héroïque aboutir à une œuvre très généreuse et très noble, un peu tendue et non seulement haute, mais hautaine. Nous avons vu le réalisme échouer piteusement, et ne nous donner que des ouvrages informes ou d'une fausseté odieuse. La légende humaine et la musique libre ont créé un chef-d'œuvre immortel. Il ne faut pas hésiter à s'engager dans la voie ouverte. Et je sais bien ce qu'on dit aujourd'hui aux jeunes compositeurs, ce que leur répéteront longtemps encore, dans les écoles officielles, les plus intelligents de leurs maîtres, ceux

(1) Pages 220 et 332.

qui entendent parfois de la musique : « Admirez Debussy, mais ne l'imitez pas. Couronnez-le de fleurs et bannissez-le de vos pensées. Il a réussi, mais c'est par hasard. Ses harmonies s'useront, ses procédés paraîtront ridicules en vos mains. Faites du contrepoint et de la fugue, bâtissez des cantates et fermez vos oreilles à tout le bruit de la musique contemporaine. » Ils écouteront en silence ces conseils, qui peuvent être sincères et inspirés par d'autres craintes que celle du succès d'un « jeune » ; mais ils ne les suivront pas. Ils sauront bien comprendre qu'il ne faut pas copier Debussy, mais l'imiter ; qu'il a renouvelé à la fois la musique et le drame, et qu'une œuvre ne sera viable que si elle s'inspire de ses principes, de même qu'autrefois il n'y eut plus de salut, hors de la réforme wagnérienne. Ils sauront répondre aussi que l'harmonie n'est pas plus variable et plus sujette à la mode que la mélodie, puisque les mêmes règles président au groupement des sons et à leur juxtaposition ; que si les accords de Mozart ont perdu de leur fraîcheur, ses thèmes aujourd'hui ne se portent guère mieux, et qu'enfin puisque la musique, comme toute chose, est assujettie au perpétuel changement, mieux vaut encore plaire à son temps que d'écrire une langue que personne n'entend plus. D'autant qu'on a ainsi les plus grandes chances de plaire encore à la postérité : ce sont toujours les œuvres les plus hardiment modernes et les plus fraîches à leur apparition qui sont devenues plus tard les glorieux chefs-d'œuvre, à l'ombre desquels se reposeront les générations futures.

LOUIS LALOY.



PENSÉES D'AILLEURS

Y a t-il des musiciens qui croient à la musique ? J'arrive quelquefois à me le persuader, quelque stupéfiant que cela paraisse. Que le public arrive encore à trouver quelques sensations dans ce qui lui semble un bruit harmonieux, c'est excusable. Mais que l'homme du métier puisse s'enthousiasmer pour cette chose factice, alors qu'il en connaît si bien les détours et les formules, cela me semble devoir être sinon une pose, du moins une attitude de solidarité assez inutile. Le rôle du compositeur est de « mettre dedans » l'auditeur, disons : de lui procurer de douces sensations ; en est-il lui-même la dupe ?

Formule, formule, tout n'est que formule ! Depuis la simple note jusqu'aux usages extravagants qu'on en fait. Cette note, un bruit peu net dont la délimitation varie selon les pays, même selon les époques, on y a pratiqué toutes sortes de modifications pour pervertir l'oreille. — Les intervalles sont trop rapprochés ; celui de quarte est un peu plus clair. Ne pourrait-on avoir un clavier avec une gamme de cet intervalle-là, non tempéré bien entendu ?

Et les règles risibles, puériles, de la musique ! De grands savants ont consacré leur vie à pondre des théories, convaincus de leur sérieux, accumulant des traités pesants comme l'on pourrait aussi bien le faire sur un jeu de bâtonnets. Beaucoup de bruit pour rien et beaucoup de riens pour du bruit. Pauvres savants qui édifient une tour sur un bruit divisé en 7 parties ; et lorsque la gamme se divisera autrement, la tour croulera.

Et maintenant passons en revue les différentes parties de l'édifice :

I. — *L'harmonie*. Celle-ci est fondée sur les lois de la résonance naturelle, mais tirées en long et en large, car que resterait-il : un accord, puis du bruit informe à la suite ? Bruit naturel en ce sens que ces harmoniques aigus entendus simultanément donneraient du bruit aussi bien que le mélange des couleurs donne du blanc. D'ailleurs l'accord parfait majeur est encore une des sensations les plus supportables et m'agrée assez lorsqu'il est bien

soutenu. Ainsi les cent premières mesures de *Rheingold* ont un charme qu'il m'est rare de trouver dans des compositions musicales.

II. — *Contrepoint.* La règle principale est la suite indépendante de chaque voix. Donc si trois personnes chantent à la fois, une la *Marseillaise*, l'autre *Au clair de la lune*, la 3e *J'ai du bon tabac*, cela devra être bien. Cependant les quelques règles qui empêcheraient la réalisation de ceci et qui doivent sauvegarder un semblant d'euphonie n'empêchent pas qu'en cherchant un peu (si peu), l'on trouverait des choses fort laides (dont je ne citerai aucune). Dans la fugue, hypertrophie déviée du contrepoint, on trouve de bizarres règles modulatoires. A un commençant la fugue d'imitation paraît fort naturelle ; mais il faut habituer l'oreille à la transition de dominante. Cette marche (singulière logique) doit paraître naturelle parce qu'elle ramène à la tonique. Il était plus simple de tomber sur la sous-dominante. C'est comme si on sortait d'une chambre pour pouvoir mieux y rentrer.

III. — *La composition.* C'est ici que, partant du point de vue que la musique est une fort belle chose admise par tous, l'empirisme dissecteur se livre aux plus inattendus assauts. Les raisons *a posteriori* fourmillent. La musicalité passe en dernier lieu et cependant c'est cela qu'il nous faudrait le plus, étant donné le peu qui se trouve dans les éléments. L'on déchiquète tant les sensations et leur matière qu'on s'y perd. La vraie sensation, celle qu'on devrait épier, attendre, chercher en soi et non dans les autres ! Mais on croit trouver dans l'analyse de l'extérieur d'une œuvre la formule de l'émotion. L'on croit produire la cause avec l'effet. On extériorise au lieu d'ésotériser. Au lieu de respirer le parfum, on examine la bouteille.

Finalement, qu'importe le bruit, pourvu qu'il soit agréable, du moment qu'on ne peut pas avoir le silence ?

Heureux ceux qui ont des sensations auditives ! Mais quand aura-t-on la musique des rêves, la musique limpide, unifiée, qui sera l'accord parfait avec l'être ?

ARMANDE DE POLIGNAC.



LE GOUT MUSICAL

Pour les nommés Mangeot et Sivry, « Arcades ambo ».

Sous ce titre, notre collaborateur Lionel de la Laurencie vient de faire paraître un volume de 350 pages dont notre ami Laloy a su dire et le charme, et l'érudition solide, et la copieuse documentation (1). Dix chapitres épuisent leur titre avec conscience : — *Le goût monodique — Le goût polyphonique — L'individualisme expressif — L'influence italienne et l'esprit classique — Les querelles esthétiques du XVIII*e *siècle — La critique et les genres — L'influence allemande — La musique à succès — Le romantisme de Berlioz — L'évolution du Wagnérisme.*

Analyser un tel ouvrage serait la pire des trahisons, le livre étant lui-même la plus subtile des analyses. Il me paraît également malaisé d'en indiquer les tendances, l'auteur nous offrant le fruit de son érudition plutôt que la fleur de son imagination esthétique dans cette étude, qui est moins une thèse qu'une inattaquable mise au point de l'évolution accomplie ; M. de la Laurencie s'arrête, d'ailleurs, à la période contemporaine, « le recul faisant défaut pour en juger impartialement les tendances ». Ce ne sera donc point un livre à polémiques.

Il en provoquera, pourtant ! Voici venir, en effet, l'armée redoutable des commentateurs, dont le passage suscite toujours d'interminables controverses et d'âpres discussions ; l'auteur en demeure le plus souvent écarté et les contemple de loin avec l'effroi ahuri de ceux qui ont déchaîné innocemment un cataclysme : M. de la Laurencie connaîtra ces assauts.

C'est sur la préface que s'exercera principalement la combattivité musicographique. Moins impersonnelle que le livre lui-même, elle permet de deviner les conceptions artistiques de l'auteur et ouvre ainsi la porte à toutes les disputes. Ecrite dans un style qui rappelle, avec plus de clarté, la phraséologie philosophique des psycho-physiciens allemands, elle trahit le goût délicat (et dangereux) de la généralisation systématique. Admirable

(1) *Mercure musical*, n° 3, p. 133.

prétexte à copie que des observations de ce genre : « Dans l'échelle des sons, la zone moyenne se rapproche des possibilités sonores atteintes par la voix humaine, qui reste la mesure de ce qu'il y a de plus particulièrement subjectif dans l'ensemble des impressions reçues... » Et lorsqu'une longue argumentation se couronne de la définition suivante : « L'expression musicale n'est donc autre chose qu'une équation posée entre un geste extérieur ou un remous interne et une modalité sonore... », n'a-t-on pas l'impression d'une proposition de point de départ plutôt que d'une formule de conclusion définitive ? C'est merveille de voir à quels miracles d'imprécision aboutit la plus minutieuse des études, tant est devenu insatiable le besoin de poursuivre immodérément le passage du particulier au général. « La synthèse veut être maniée avec discrétion, surtout en musique, car ses révélations deviennent parfois salement décevantes », écrivait jadis l'Ouvreuse. Et elle ajoutait : « Au fond, M. de la Palisse n'était qu'un synthétiste qui exagérait. » Il se pourrait que ma vieille amie eût raison.

Les lecteurs qui se sentent trop petits garçons en face des hautaines abstractions de M. de la Laurencie apprendront du vulgarisateur d'Udine que « le goût musical s'enferme dans la loi du passage de l'homogène à l'hétérogène, loi qui se traduit par trois aspects principaux : évolution de la monodie à la polyphonie, passage du caractère collectif à l'individualisme, et extension des modes d'expression allant de l'anthropomorphisme au sentiment du monde extérieur. » Ils feront bientôt connaissance avec les trois stades de l'audition : la sensation du son isolé, la perception des sons organisés, enfin l'éveil de l'imagination et de ses évocations visuelles, motrices ou psychiques. Puis ils comprendront l'influence des circonstances locales sur notre goût national, l'apport des œuvres étrangères, l'intellectualisme et la sociabilité de notre race.

Mais ils s'ébahiront peut-être à constater que le commentateur profite de l'occasion pour chanter victoire sur un point qui lui est cher et proclame avec fracas la conversion imprévue de M. de la Laurencie à la religion du subjectivisme musical. Jean d'Udine exulte en lisant des phrases comme celles-ci : « Le public, organe de réception, permet de mesurer l'action de l'artiste créateur : il constitue une manière d'appareil enregistreur sur lequel s'inscrit l'histoire de l'Art. » Et l'ardent glossateur se hâte de rééditer sa formule préférée : « La chanson des rues pour la foule qui passe, ou les derniers quatuors de Beethoven pour les dilettanti, sont des œuvres d'art au même titre, ni plus ni moins, que *Faust* ou *les Huguenots* pour les bourgeois de culture moyenne et d'intelligence courante. »

J'entends bien.

Mais comment Jean d'Udine, qui refuse d'admettre aucune hiérarchie entre les œuvres, peut-il croire à l'orthodoxie de son néophyte qui parle du « jaugeage exact des œuvres musicales et de leur placement définitif dans l'échelle de la beauté » ? Comment cet ennemi de toute hiérarchie entre les œuvres ne se détourne-t-il pas avec horreur de l'esthéticien qui s'approche d'elles en portant sous son bras gauche une jauge et sous son bras droit une échelle ?... Après tout, puisque notre confrère se déclare satisfait de cette profession de foi, j'aurais mauvaise grâce à me montrer plus difficile que lui sur une question de croyances — que d'ailleurs je ne partage pas entièrement.

Dieu me garde de donner dans les niaiseries prétentieusement ambitieuses du solennel Trotrot, objectiviste bâté ; mais, tout de même, la théorie de la musique que nous sert d'Udine n'est pas précisément consolante ; il est vrai qu'elle sied merveilleusement à l'auteur des « Lettres *paradoxales* » sur la Musique, qui n'hésiste pas à proclamer avec une pointe de vanité que, dans l'audition d'une symphonie, il ne sait ni dans quel ton l'on joue, ni quels accords l'on entend. « Je reconnais à peine les thèmes, ajoute-t-il non sans fierté, je n'en retiens aucun, et vous pourriez me jouer lentement un air sur le violon, je serais incapable non seulement de l'écrire sous dictée, mais même de le retrouver au piano. » Où l'orgueil va-t-il se nicher ? Voilà où nous ont amenés quelques excès du nécessaire métier ! Sous peu, des musicographes vont venir qui se glorifieront d'ignorer le nom des sept notes de la gamme. Et nous verrons culminer l'aliboron du *Monde musical !*

En tout cas, je m'explique mal pourquoi le satiriste aigu des *Caractères des musiciens* persiste à rendre compte régulièrement des concerts. Si la critique musicale n'implique pas une croyance à certaines probabilités objectives, elle devient une fonction d'agressive vanité. Après avoir posé en principe que toutes les productions musicales se valent et qu'aucun classement n'est possible entre elles, après avoir reconnu qu'aucun auditeur du concert que l'on vient d'entendre ne peut valablement se flatter d'avoir approché de plus près la Beauté, après avoir démontré que le sentiment esthétique de Chevillard ou de Colonne ne peut prétendre à aucune supériorité d'ordre artistique sur celui de la dame préposée à la garde des pardessus, ne faut-il pas un amour-propre assez vigoureux pour assumer la responsabilité outrecuidante de créer une exception pour soi ? Quelle confiance ne faut-il pas avoir en sa « réversibilité » personnelle pour la croire seule digne d'être consignée en formules

précises et périodiquement notifiée au subjectivisme d'autrui par voie d'imprimerie ! D'Udine, mon cher confrère, vous gâtez le métier !...

Relisez soigneusement l'ouvrage de M. Lionel de la Laurencie, sondez les reins et les cœurs de celui que vous tenez pour un catéchumène de votre esthétique ; ou je me trompe fort, ou la sincérité du converti vous ménage d'âpres déceptions. En vérité, je vous le dis, celui-ci n'est pas un des vôtres. Allah est Allah et Mahomet est son prophète ; mais vous, tout Jean que vous êtes, vous n'aurez jamais la tête d'un Evangéliste !...

HENRY GAUTHIER-VILLARS.

P. S. — En corrigeant les épreuves de cet article, je ne le trouve pas très équitable pour Jean d'Udine. Au fond, mon adversaire et ami, qui en tient pour les théories de Rémy de Gourmont, nous reproche de trop « cérébraliser » dans des questions, où, selon lui, le « plexus » devrait dominer. Pourquoi ne nous enverrait-il pas un article sur ce sujet ?





REVUE DE LA QUINZAINE

LA MUSIQUE EN BELGIQUE

Le théâtre : le groupe flamand.

Au milieu de cette recrudescence artistique que provoquent en Belgique les fêtes du 75e anniversaire de l'indépendance nationale, le théâtre de la Monnaie maintient vaillante son ancienne réputation. En effet, MM. Kufferath et Guidé, les directeurs — dont je crois inutile de refaire l'éloge, — ont décidé que cette année la saison théâtrale commencerait beaucoup plus tôt que de coutume, et exécuterait, outre les morceaux du répertoire courant, un programme choisi parmi les œuvres autochtones, peu connues du public étranger. C'est là une résolution fort heureuse, non seulement au point de vue de la vulgarisation artistique qu'elle favorise, mais comme stimulant pour les jeunes musiciens, méconnus et délaissés.

Peu de compositeurs belges se sont hasardés à écrire pour la scène. La Belgique est une grande province aux mœurs routinières, où les encouragements font presque totalement défaut. Il faut une ténacité vraiment remarquable pour réussir. Les débouchés libres, tels que le théâtre ou le concert, qui doivent nécessairement escompter les sympathies et les goûts du public, sont rares, difficiles et peu lucratifs ; les programmes sont encombrés, et la jeune génération musicale préfère suivre les routes battues qui mènent à la consécration officielle, relative mais rémunératrice, plutôt que de lutter au dédale des obstacles de l'originalité ou du génie. La musiqne se ressent profondément de cette direction. Blockx, Huberti, Edgar Tinel, Paul Gilson et van den Eeden sont tous professeurs agrégés ; Peter Benoit fut le fondateur de l'Académie flamande de musique, et Gevaert dirige depuis trente ans le Conservatoire de Bruxelles. Les seuls qui ont conservé dans leur art une indépendance technique et une personnalité intéressante : Eugène Ysaye, François Rasse, Erasme Raway et Albert Dupuis, sont ceux qui ont pu se libérer à temps de l'enseignement officiel belge, de ses concessions, de ses hiérarchies et de ses exclusivismes. Il existe cependant, parmi ces compositeurs, des artistes assez spéciaux pour attirer l'attention et pour former matière à une notice aux pages de l'histoire musicale du pays. Je ne veux pas dire que leur originalité soit assez marquée pour faire école ou bien que leur génie puisse influencer d'autres méthodes, mais je tiens à reconnaître en eux la trace d'un tour d'esprit, d'un talent d'assimilation fort remarquables.

Le groupe flamand, que nous appelons un peu pompeusement l'école flamande, n'a certainement aucune caractéristique initiale. Son esthétique semble relever d'un produit complexe, hybride, de Brahms et de Bruck-

ner, uni à la technique hésitante du Wagner des premières années. Ses productions ne portent pas plus loin que l'art d'il y a trente ans, et se reconnaissent toutes à une lourdeur identique dans le débit orchestral. La musique flamande est la fille de Peter Benoit, celui que Liszt appelait « le Rubens de la musique », et, telle que les toiles du peintre anversois, elle relève de cette luxuriante imagination du Nord, qui s'en donne à cœur joie et qui se livre, dans le bizarre comme dans le terrible, à des orgies de gestes et d'extravagances. C'est la même exécution énergique et brusque de Breughel, de Jordaens ou de Rubens, avant son voyage d'Italie, la même précision méthodique, un peu froide, qu'un excès d'étude alourdit, et qui semble ne s'être pas libérée complètement des influences tenaces du génie de son pays.

C'est l'Anversois Jan Blockx qui reste actuellement le disciple le plus fidèle de Peter Benoit. Blockx est un maître local, auquel on peut exactement appliquer la critique dont Mendelssohn saluait son parrain : « il trouve que le but le plus élevé du musicien est de donner une musique à sa langue maternelle. » Voilà le principe de l'école flamande tout défini, et l'idéal esthétique de son disciple direct jugé. Ses premières études sous Peter Benoit et Callaerts ; son stage au Conservatoire de Leipzig, où la lourdeur musicale des Allemands du Nord s'agrège en lui à la rudesse des Flamands ; son poste dirigeant à l'Ecole de musique d'Anvers ; ses premiers chœurs populaires ; *Milenka*, *Kermisdag*, les ballets archaïques au style simple et vigoureux ; la *Rubens Ouverture*, et ses derniers drames : *le Père Martin*, *Uylenspiegel*, *Princesse d'Auberge*, *la Fiancée de la Mer*, tableaux poignants et passionnés : chaque étape de sa vie est une affirmation de la haute intégrité de son talent et la garantie de l'incessant polissage auquel il est soumis. Et cependant, Jan Blockx n'est pas un musicien parfait. Son succès n'est que la résultante d'une adéquation propice de l'œuvre au tempérament du public belge. Intrinsèquement sa production a une valeur relative. Le compositeur est trop exclusif dans ses moyens, et sa musique ne revêt pas les formes ondoyantes qui relèvent d'une subtile diversité dans l'ordonnance technique du travail.

Les deux derniers drames du jeune maître, que la Monnaie reprendra cet été : *Princesse d'Auberge* et *la Fiancée de la Mer*, ont entre eux une ressemblance des plus intéressantes. Il est des auteurs, tels que Beethoven et Richard Wagner, chez qui la science technique se détermine parallèlement, en raison de l'évolution artistique, et qui réalisent dans leur art une véritable gradation connexe caractérisée par leurs travaux. Chez d'autres, et Jan Blockx est de ceux-ci, arrivée à un certain point, l'inspiration et la technique restent stationnaires. Les œuvres, ayant atteint le summum d'élévation dont leur auteur pouvait les gratifier, se répètent sous diverses formes et présentent nécessairement des analogies frappantes. Tous les médiocres ont passé par ce stade. Dans le cas présent, le phénomène est nettement établi, et, s'y référant, la critique des deux drames est fort aisée. M. Nestor de Thière, l'auteur des livrets originaux, a écrit ces poèmes dans ce langage monosyllabique particulier aux anciens Flamands, qui s'emploie encore de nos jours sur les côtes de la Zélande. Cette particularité a rendu la traduction presque impossible et en tous points défectueuse. L'adéquation musicale et l'emploi de l'accent tonique des mots dans la confection des thèmes restent par conséquent inefficaces dans la version française, et amènent malheureusement des prolongements et des syncopes du plus mauvais effet. A côté de *Princesse d'Auberge*, dont l'action se passe au Bruxelles riant de la domination autrichienne et qui met en jeu la violence des jalousies et des passions telles qu'elles se déchaînent aux pays brabançons, la *Fiancée de la Mer* est d'un caractère plus original, plus

rude et plus sauvage. Des deux drames, celui-ci est le dernier ; il date de 1902. Son histoire, c'est la donnée commune au folklore de tous les pays maritimes : la fiancée qui se jette dans les flots par désespérance d'amour ; et sur ce thème, l'auteur a bâti une sombre suite d'intrigues et de crimes, dont les ficelles font un peu sourire, mais dont l'inspiration puissante laisse quelque peu perplexe. Les deux livrets présentent certes d'abondants défauts. Je ne veux point parler de la puérilité ou de l'inconsistance des détails, mais d'une faute grave qui corrompt l'ensemble de l'œuvre. Les deux pièces, en effet, manquent d'idée directrice initiale ; elles n'éveillent chez le public aucun intérêt artistique ; si leurs personnages sont vivants, ils ont le défaut d'être égaux, et l'on ne sent pas la nécessité de s'intéresser plus à l'un ou à l'autre d'entre eux. Il y a là un réalisme vraiment très intense, mais il nuit incontestablement à l'esthétique générale et empêche l'indication, par la scène, d'une idée, d'un symbole ou d'une morale particulière adéquate à l'action. Lorsqu'on envisage d'un autre côté l'élaboration musicale de ces œuvres, on constate que les défauts relatés plus haut sont presque excusables, car ils ont admirablement servi le développement propre du musicien. La musique de Jan Blockx manque de souffle : son indigence d'invention se révèle à chaque page par l'abus de formules habituelles, de rythmes ternaires, de déformations thématiques et par cette sensation d'uniformité qu'on éprouve tout au long de son audition. La science contrapuntique de l'auteur, quoique fort savante, manque de développement : elle s'applique à de courts motifs particuliers, qui s'entremêlent, s'entrechoquent, dans le trop-plein des faits scéniques et des brusques intermèdes populaires : aubades, beuveries, carnavals, chœurs et processions, qui interrompent l'action. Les leitmotifs ne sont pas traités avec la rigueur du procédé wagnérien : ils manquent d'inhérence, de personnalité : ils sont courts, las, d'un usage restreint et peu nombreux. L'orchestration est lourde, mais fouillée : on sent que l'auteur est plus mélodiste que polyphoniste, et qu'il sacrifie volontiers à ses qualités de rythme et de mesure. Mais ce qu'il y a de charmant dans son œuvre, depuis *Milenka* jusqu'aux drames présents, c'est cette argumentation serrée, ferme, sans éclats ni boursouflures, cette coloration vigoureuse et l'emploi des vieilles chansons du pays de Flandre : *De twee conincs Kinderen*, *Reinilde*, *Het meisje van Scheveningen*, qui parsèment de leurs cadences propices, toutes en force, et naïves, une musique franchement sincère et honnêtement confiante dans l'avenir quasi-national de son école.

L'art de Paul Gilson est déjà différent. Quoique celui-ci se rattache au même groupe de musiciens, il a sur les autres l'avantage d'être un autodidacte. Malgré un prix de Rome, une chaire musicale aux Conservatoires de Bruxelles et d'Anvers, la « spécialité » bien acquise de ses cantates nationales, et une carrière ostensiblement dirigée vers un idéal officiel, sa personnalité reste bien distincte. Paul Gilson est un Bruxellois, c'est-à-dire un Français qui ne reconnaît pas la France. Son éducation musicale et sa culture première furent certes moins exclusives, moins locales, que chez Blockx. Une plus large compréhension de l'art a facilité chez lui les appréciations étendues sur les compositions étrangères, et on découvre en son travail, à côté de la teinte fortement autochtone qu'il a conservée, une multitude d'influences qui s'entrecroisent et s'agrègent sous l'impulsion d'une consciente originalité. J'ai déploré chez Blockx la réunion d'éléments divers, mais de même origine : la rencontre fortuite des défauts de l'Allemagne du Nord et de l'école d'Anvers ; pour Gilson, je ne crains qu'un attachement irraisonné, non pas à la technique, mais à l'esthétique même de son pays. Nous verrons plus loin chez Albert Dupuis un cas contraire :

l'heureuse connexité d'effets du tempérament wallon, de l'application soutenue de procédés wagnériens et de la méthode quelque peu déductive que l'on pratique à la *Schola Cantorum*.

La *Prinses Zonneschijn*, ou, pour parler plus clairement, la *Princesse Rayon de Soleil*, passera à la Monnaie, pour la première fois en français, dans le courant du mois prochain. Le livret de Pol de Mont est tiré de *Conte de l'Aubépine* ou, d'après Perrault, de *la Belle au bois dormant*. L'action est simple, nette et concise, mais d'un esprit plus alourdi que le conte initial qui lui servit de modèle ; elle se déroule aux temps moyenâgeux des fileuses blondes et des chevaliers preux, dans l'ambiance pâle et delicate des toiles de Burne-Jones. Les caractères sont entiers et définis ; ils se suffisent à eux-mêmes. La sorcière Walpra, toute de haine et de vengeance, Tjarda, son fils — le prince Charmant du récit, — dans l'épanouissement chaste de son ardente jeunesse, le roi Ajoboud, la frêle princesse Radieuse, chacun des personnages s'émeut de sa vie propre et s'agite avec ce surcroît de vie fantastique qui rappelle certaines pages des plus vibrantes de la Tétralogie. La musique est relativement bonne. Elle n'a que l'originalité de son auteur, qui, comme nous l'avons vu, se meut au milieu de nombreuses affinités, et s'efforce d'en dégager un métier, une manière, propice à son art. Paul Gilson ne s'est point particulièrement consacré à la musique du théâtre ; ses essais dans le genre : les *Aventuriers* (1903) et *Zeevolk* (1905), sont fort restreints et passent tout à fait inaperçus. La musique de scène requiert une méthode bien définie, une patiente expérience et l'emploi des règles d'une esthétique parfaitement raisonnée. Chez Gilson, l'affaiblissement de ces conditions provoque un manque de cohésion dans les détails et rend inadmissible un penchant présumé vers cette voie. Son style déclamatoire est d'une sûreté de technique fort remarquable ; si on n'y rencontre aucune des combinaisons sonores déconcertantes de Bruneau — duquel je me plais à le rapprocher — la forme se maintient couramment dans une bonne expression classique sans heurt, mais sans éclat. Le leitmotif est effacé ; il subsiste seulement dans le rappel des chansons qui parsèment la pièce (le chœur des fileuses, des enfants, des valets, le refrain des scaldes, le chant de Tjalda), sans que pour cela celle-ci s'encombre des récitatifs et des réminiscences de l'opéra. L'orchestration est vigoureuse, fort bien menée, notamment dans l'*agitato* de la fin du premier acte, et la ligne dramatique se poursuit conjointement pour la musique et la légende, avec une gradation qui témoigne d'une sûreté de main et d'un réel talent chez le compositeur. En un mot, la *Princesse Rayon de Soleil* remplace avantageusement les vieilleries déformées du répertoire ; c'est une page de bonne musique et de bon goût, qui s'affirme sans prétention comme une œuvre de bon aloi, bien construite, bien orchestrée et parfaitement réussie.

Albert Dupuis, le troisième de ceux des compositeurs belges qui seront représentés à la Monnaie cet été, ne fait point, à proprement parler, partie de l'école flamande. Aussi bien par sa personnalité artistique ou ses antécédents que par sa naissance, il se classe dans une catégorie à part qui se rapproche sensiblement de l'école française contemporaine. Né en Wallonnie, le pays des Franck, Vieutemps, Ysaye, Vreuls et Lekeu, Dupuis fut à Paris un élève d'Alexandre Guilmant, de Charles Bordes et de Vincent d'Indy ; il professa à la *Schola Cantorum* ; il dirigea en second les Chanteurs de Saint-Gervais et se fit insensiblement une renommée beaucoup plus parisienne que nationale. Il est inutile de rappeler en détail ses précédents, car tout ce qui peut présentement intéresser a trait à ses œuvres dramatiques. Celles-ci se suivent avec une féconde rapidité. Ostensiblement, Albert Dupuis s'est voué à la musique du théâtre ; depuis son

premier essai : *Idylle* (1896), jusqu'à *Martille* (1905), en passant par *Yalda* (1898), *Bilitis* (1900), *la Captivité de Babylone* (1900), et *Jean Michel* (1904), ses travaux ont pris une direction éminemment scénique et se sont réalisés selon les facultés de son jeune talent, suivant les formules d'art (comédies lyriques, drames musicaux, drames bibliques) consacrées par le théâtre.

Albert Dupuis pratique un art différent de celui de ses confrères flamands. Dès l'abord il a soumis sa musique à des procédés successifs, de façon à en éliminer par la suite les éléments incompatibles avec sa nature et son tempérament d'artiste. C'est là une méthode contraire à celle de Benoit, Blockx et Gilson. Cette manière d'envisager une éducation musicale eut chez lui l'avantage de faciliter une culture technique étendue et diversifiée. Ses affinités sont clairement déterminées au travers de sa carrière de compositeur ; on y reconnaît à tour de rôle les influences prépondérantes : Bach, rythmique et mesuré ; Wagner, instrumentiste propice ; Vincent d'Indy avec ses adaptations musicales d'une esthétique rigoureuse et nettement définie ; Bruneau, Charpentier, ou même Mascagni, dans le charme puissant de leur réalisme, de leur vérisme intempestif. *Jean Michel* et *Martille* sont des œuvres confiantes et accomplies. Elles se présentent sans tâtonnements, sans maladresses, et font preuve d'une sûreté de main remarquable chez un compositeur de vingt-huit ans. Elles se développent avec aisance et continuité ; l'invention y est abondante, et l'inspiration s'élève intense, juste, expressive et adéquate, quoique bornée et rétrécie. Ces deux drames, se succédant à une année d'intervalle, font partie d'une même période d'élaboration et se rattachent au même groupe d'influences. Le *Wallenstein* de Vincent d'Indy, les *Maîtres Chanteurs* et, de façon intéressante, certains chromatismes de *Tristan* en sont les prototypes frappants Quelques analogies de concept avec les véristes italiens, une tentation du « morceau », la phase prolongée des motifs et le heurt souvent trop subit des accords, voilà les seuls défauts qu'on y rencontre. Les qualités d'Albert Dupuis sont déductives ; l'âge et le temps les libéreront des influences et des principes qui présentement les entachent. Sa science orchestrale est réfléchie ; prompte et précise, elle s'affirme sans aucune des indulgences musicales qu'on relève chez Wagner ou dans le *Fervaal* de d'Indy. L'accompagnement propre des paroles est sonore, mais non pas exclusif, car le chant se découvre dans les phrases du récitatif où l'expression doit s'étendre et s'amplifier. Des motifs populaires, rythmés et frappants, se mêlent dans sa musique et lui donnent une nuance de terroir particulièrement plaisante et caractéristique.

Le défaut fondamental de *Jean Michel* et de *Martille* est purement esthétique. Il a trait au concept général de ces œuvres, au travail des collaborateurs librettistes, bien plus qu'au développement musical. C'est au sujet vériste que je m'attaque, à la théorie qui nous vient d'Italie et qui, quoique dénaturée en France, y sévit assez dangereusement pour engager de jeunes auteurs sur une route fort glissante. L'application naturaliste de sujets vulgaires et soi-disant démocratiques au drame musical est un mal qui dénature l'essence de la musique du théâtre. On la retrouve dans l'*Enfant Roi* de Bruneau, dans la *Sibéria* de Giordano, et, au delà du Rhin, au *Feuersnot* de Richard Strauss. En Belgique, M. Dupuis a suivi ses malencontreux librettistes dans cette voie. L'un de ses drames, destiné au concours Sonzogno, relève des défauts requis pour cette intéressante institution. L'autre le précédait d'ailleurs en la manière. Il n'y a là que des situations dramatiques, heurtées et violentes, auxquelles une inspiration soutenue ne peut s'atteler longuement. Les livrets de *Jean Michel* et de *Martille* pèchent par le manque de rythme, le mauvais agencement des

parties, la vulgarité, et cette terrible localisation dans le langage, qui s'oppose à la diffusion de l'œuvre, dans des milieux différents. Une stricte règle d'observation en limite les détails, mais cette règle, quoique bien légitime en d'autres lieux, s'applique ici à détruire les effets généraux dans les mouvements esthétiques qu'ils pouvaient réaliser. Un drame musical est un monument cohérent ; au cours de son élaboration artistique, c'est l'idée générale qu'il faut poursuivre avant de se conformer au souci minutieux des détails ; son enseignement intégral se trouve chez Richard Wagner, Vincent d'Indy, Ernest Chausson, qui ont eux-mêmes travaillé leurs livrets et compris l'intimité, l'adéquation, la connexité du travail dramatique dans toutes ses parties. Il faut que M. Albert Dupuis y songe, car il possède en lui de quoi faire un maître ; ses essais précédents — et particulièrement *Bilitis* — le démontrent amplement.

Paul Grosfils.



A L'OPÉRA

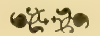
Débuts de Mlle Grandjean dans la *Valkyrie*.

Mlle Louise Grandjean vient d'aborder le rôle de Brünnhild dans la *Valkyrie*. Elle y a obtenu un réel succès, qu'elle mérite par la sincérité et l'honnêteté de ses efforts. Elle chante avec précision et joue avec intelligence. Sa voix, naturellement un peu sèche, s'est assouplie et, dans les passages de douceur, ne paraît pas inexpressive. L'artiste manque peut-être un peu de chaleur et de poésie, mais elle a de la simplicité, de la force et parfois même une certaine largeur de style.

Une représentation de la *Valkyrie* à l'Opéra est un curieux spectacle, qui provoque des impressions diverses et irritantes. — Le premier acte se joue dans le brouhaha des spectateurs qui s'installent, au milieu de l'indifférence générale. L'orchestre est mou : le quatuor manque de netteté, et les cuivres ne sonnent pas. Sur la scène, une basse pompeuse et mélodramatique, un ténor de forte voix mais d'allure et de son vulgaires, un soprano de plastique charmante mais de voix peu assurée, s'agitent vaguement dans l'ombre. — Au second acte, la mise en scène choque d'abord et indispose le spectateur : les entrées et les sorties sont toutes d'une gaucherie déconcertante. Mais déjà la beauté d'une scène comme celle de l'*Annonce de la mort* pénètre les artistes : Brünnhild chante avec une application émue, et, dans l'orchestre les cuivres et les bois ont des sonorités d'une plénitude émouvante. — Au troisième acte, le décor a de la grandeur et de l'harmonie : la cuirasse d'or sombre de Wotan, son casque aux ailes noires, se détachent sur le fond lumineux des Valkyries aux poitrines d'argent. Et surtout la sincérité fougueuse d'un grand artiste entraîne tous ceux qui l'entourent : M. Delmas chante Wotan avec une puissance et une noblesse incomparables. La voix humaine se marie à l'orchestre, sans s'y perdre jamais : elle se déploie au-dessus des instruments déchaînés avec une ampleur soutenue et pathétique. M. Taffanel lui-même s'échauffe et, sous sa baguette, les cuivres répondent au chanteur avec une largeur et une énergie inaccoutumées. Et l'on sort de l'Opéra avec l'impression très nette qu'aucune autre œuvre de Wagner n'est mieux faite pour un public français, que le « style héroïque », qui lui est propre, convient merveilleusement au tempérament de nos chanteurs, et qu'il y aurait en somme peu à faire pour qu'on eût à l'Académie Nationale de Musique des représentations de la *Valkyrie* auxquelles aucune représen-

tation allemande ne pourrait être comparée. Mais « peu », c'est peut-être « beaucoup » pour un établissement officiel, et « le ministre lui-même » y perdrait son solfège, comme dirait l'Officieux d'Académie.

PAUL MAZON.



LES IDÉES DE M. HOUDARD

Violemment pris à partie par M. Houdard, j'ai essayé, dans un de nos derniers numéros (p. 138), de calmer ce contradicteur imprévu, que certes je n'avais point l'intention de combattre. Cela m'a valu une réponse fort curieuse, que je m'empresse d'insérer, malgré son caractère injurieux ; j'en retranche seulement une insinuation calomnieuse contre « l'un des nôtres » (??). Si M. Houdard veut mettre en cause d'autres personnes, qu'il les nomme d'abord.

27 juin 1905.

Mon cher confrère,

Dans le numéro du 15 juin du Mercure Musical, *il vous a plu de donner, sous le couvert de votre signature, la publicité à deux... inexactitudes intéressées que je sais colportées sournoisement, depuis longtemps, sur mon compte, par quelques-uns de vos collaborateurs. Il me plaît, et j'en ai le droit légal, de les relever dans votre revue. Je les relève parce qu'elles touchent à l'honneur ; autrement, je les ignorerais.*

Vous écrivez en substance :

1° Que n'ayant pas trouvé dans votre ouvrage une traduction dont j'avais besoin, j'en ai commandé *une à l'un de mes amis.*

Je réponds : Depuis quatre ans que j'ai l'honneur de faire un cours libre à la Sorbonne, tout mon enseignement a été basé sur les théories aristoxéniennes (Eléments rythmiques). *Aucune traduction française de ce traité n'existant, à l'heure actuelle, sur quoi ai-je donc pu m'appuyer pour parler de cette théorie, sinon sur une traduction que* J'AI FAITE moi-même, *au préalable ?*

J'ajoute que je n'ai encore en mains qu'une partie de la traduction « commandée » *depuis deux mois seulement. M. Gevaert a demandé à son ami Vollgraff la traduction des* Problèmes musicaux *d'Aristote. J'ai agi de même avec mon ami Rémon pour ne publier la traduction des* Eléments rythmiques *que revêtue d'un visa universitaire ; mon travail personnel aurait manqué d'autorité à ce point de vue.*

Je m'efforce d'acquérir chaque jour plus à fond la connaissance du grec de mon métier *de théoricien musical ; à cela se borne mon ambition. Qui oserait blâmer cette conduite de bon sens prudent alors qu'il est démontré par l'expérience que l'on doit de plus en plus se spécialiser, et que le règne des touche-à-tout, universitaires ou non, est passé ?*

En exprimant le regret de n'avoir pas trouvé dans votre ouvrage cette traduction que j'annonce, je rendais pleinement hommage, je crois, à votre érudition même. Vous me répondez pas une perfidie. Est-ce honnête, cela ?

2° L'Université m'aurait refusé des titres ou grades que j'affecterais de mépriser dans mes confrères mieux partagés.

Je connais l'antienne ; elle est de la pire des polémiques.

L'Université n'a pas eu à me refuser des titres que je n'ai jamais voulu solliciter pour une raison de vulgaire honnêteté. C'est mon sentiment personnel, ceci.

Ma thèse de doctorat serait établie sur un sujet de « rythmique musicale pure » et je prétends que la Faculté des lettres n'a pas été instituée pour connaître de tels sujets, même présentés doctoralement.

Le jury d'examen qui vous a décerné le grade de docteur s'est reconnu lui-même incompétent sur la question abordée par vous. Il a couronné en vous l'érudit normalien, à l'érudition duquel j'ai moi-même rendu un plein hommage; mais vous préférez cacher tout le bien que j'ai dit de votre personnalité hellénisante et vous répondez en insinuant perfidement un échec que je n'ai jamais eu occasion de subir, et pour cause. Est-ce honnête, cela ?

J'ai donc le droit d'exiger de votre bonne foi, si elle a été surprise, l'insertion de cette rectification, et je l'exige.

Veuillez agréer, mon cher confrère, l'assurance de mon estime, dans la certitude où je suis que vous m'accorderez sans hésiter cette réparation.

G. HOUDARD.

C'est donc attaquer l'honneur de M. Houdard que de le dire ignorant de la langue de Pindare et d'Aristoxène. On m'avait toujours représenté M. Houdard comme un plaisant humoriste : on ne m'avait point trompé, et cette dernière facétie en bouche un notable coin à Alphonse Allais, et même à l'auteur des *Femmes savantes*. Donc M. Houdard sait du grec ; son honneur est sauf, et il a droit au baiser de Philaminte. Ce n'est pas dans Westphal, ou dans Gevaert, H. Weil et Masqueray qu'il a trouvés traduits les quelques passages bien connus d'Aristoxène sur lesquels il prétend s'appuyer. Ce n'est point par ignorance qu'il a pris soin de ne citer, dans sa brochure sur la *Richesse rythmique de l'Antiquité*, que des vers déjà scandés par Westphal, Masqueray ou Havet. Et M. Rémon n'est là que pour donner à une traduction déjà excellente le visa universitaire qui seul confère l autorité.

Ce culte de l'Université m'a toujours paru très touchant, surtout chez un homme qui ne semblait point avoir été comblé de ses faveurs. Il paraît que je m'étais mépris : M. Houdard a dédaigné certaines de ces faveurs, et c'est un sentiment très subtil des compétences universitaires qui l'a détourné de rechercher le diplôme de docteur ès lettres. Pouvais-je me douter que M. Houdard avait volontairement renoncé à un titre officiel, quand je je voyais si ingénieux à en usurper d'autres ? Les *Annales de la musique* du 15 février 1902 n'annonçaient-elles pas « qu'une chaire de théorie musicale vient d'être créée à la Sorbonne et que le titulaire en est M. Georges Houdard » ? M. Houdard voudra-t-il nous dire à quelle date et par qui fut signé le décret qui instituait cette chaire et en désignait le titulaire ?

Alors ?

M. Houdard, qui a des lettres, s'est-il souvenu de la jolie chanson :

Si la Garonne avait voulu,
Lanturlu !

La chose est fort possible, car nul n'ignore que ce brillant polémiste appartient à la presse musicale de Carcassonne. En tout cas, M. Houdard vient de nous faire savoir que s'il avait voulu être docteur ès lettres, lansturlu, eh bien ! il l'eût été, lanturlu !

Mais M. Houdard sait-il que, pour être docteur, même ès lettres, il faut au préalable être licencié et que, pour être licencié ès lettres, il faut faire une dissertation latine, il faut faire une dissertation française, par conséquent savoir écrire en français, il faut en sus avoir des connaissances précises, soit de grammaire, soit d'histoire, soit de philosophie ? M. Houdard est-il licencié ?

(*A suivre.*) LOUIS LALOY.

CONCOURS DU CONSERVATOIRE

Concours d'harmonie (hommes). Jury : MM. Théodore Dubois, président ; Gabriel Fauré, Hillemacher, Ed. Mangin, Dallier, Charles René, Louis Ganne, Piffaretti.

1ers prix. — MM. Chevalier, élève de M. Lavignac ; Krieger, élève du même ; Albert Wolff, élève de M. Leroux.

2e prix. — M. Émile Bourdon, élève de M. Lavignac.

1er accessit. — M. Defay, élève de M. Taudou.

2es accessits. — MM. Roussel, élève de M. Leroux ; Adrien Lévy, élève de M. Taudou.

Concours de piano (classes préparatoires). Jury : MM. Théodore Dubois, président ; Marmontel, Diémer, A. Duvernoy, A. Bernardel, Joseph Thibaud, Morpain, Lazare Lévy, Ferté, de Lausnay.

HOMMES. — *1res médailles.* — MM. Trillat et Ciampi.

Pas de 2e médaille.

3es médailles. — MM. Dieschbourg, Pierre Moreaud et Naudin.

Tous élèves de M. Georges Falkenberg.

Le morceau de concours était le *Caprice* en *la* mineur de Mendelssohn ; le morceau à déchiffrer de M. A. Duvernoy.

FEMMES. — *1res médailles.* — Mlles Landsman (élève de Mme Tarpet), Deroche (Tarpet), Brazillier (Chené), Ruffin (Trouillebert).

2es médailles. — Mlles Bergez-Cazalon (classe de Mme Tarpet), Royé (Tarpet), Estéoule (Tarpet), Suzanne Canale (Trouillebert), Goetz (Tarpet).

3es médailles. — Mlles Macpherson (classe de Mme Trouillebert), Renelle (Chené), Vagner (Chené), Germaine Dubois (Chené).

Le morceau de concours était la sonate en *ut* dièse mineur de Ries ; le morceau à déchiffrer de M. A. Duvernoy.

Concours de violon (classes préparatoires). Jury : MM. Théodore Dubois, président ; Berthelier, Lefort, Rémy, Willaume, Wenner, Lederer, Debroux, Duttenhoffer.

1res médailles. — Mlle Dechamps, élève de M. Brun ; M. Zighera, élève de M. Desjardins.

2es médailles. — M. Krettly, élève de M. Brun ; Mlle Cherny, élève de M. Desjardins ; M. Jullien, élève de M. Brun.

3es médailles. — M. Poulet, élève de M. Brun ; M. Hémery, élève de M. Desjardins.

Le morceau de concours était le 7e concerto de Baillot ; le morceau à déchiffrer de M. Charles Lefebvre.

Concours d'accompagnement au piano. Jury : MM. Théodore Dubois, président ; Albert Lavignac, Ed. Mangin, Francis Thomé, Raoul Pugno, Galeotti, Cuignache, Catherine, Piffaretti. (Classe de M. Paul Vidal).

HOMMES. — *1er prix.* — M. Lucien Maillieux.

2e prix. — M. Albert Wolff.

Pas de 1er accessit.

2e accessit. — M. Krieger.

FEMMES. — Pas de 1er prix.

2e prix. — Mlle Pelliot.

1er accessit. — Mlle Ganeval.

Pas de 2e accessit.

Concours d'orgue (Professeur, M. Guilmant). Jury : MM. Théodore Dubois, président, Eugène Gigout, Gabriel Fauré, Albert Lavignac, Adolphe

Deslandres, Raoul Pugno, Alexandre Georges, Gabriel Pierné, Adolphe Marty, Auguste Chapuis.

1er prix. — M. Joseph Boulnois.

2e prix. — M. Bonnet.

1er accessit. — M. Fauchet.

2e accessit. — M. Barrié.

Le sujet de la fugue était donné par M. Gigout, le thème libre par M. Chapuis.

Concours d'harmonie (femmes). Jury : MM. Théodore Dubois, president, Charles Lefebvre, Gabriel Fauré, Taudou, Gabriel Pierné, Xavier Leroux, Raoul Pugno, J. Mouquet, Caussade.

Pas de premier prix.

2e prix. — Mlle Ganneval, élève de M. Chapuis.

1er accessit. — Mlle Dauly, élève de M. Georges Marty.

2es accessits. — Mlles Milliaud, Alice Morhange, Bussière, élèves de M. Georges Marty.

Concours de contrepoint et fugue. Jury : MM. Théodore Dubois, président, Charles Lefebvre, Guilmant, Dallier, Raoul Pugno, Henri Büsser, Lucien Hillemacher, Galeotti, Mouquet.

1ers prix. — MM. Dumas, Bazelaire, élèves de M. Lenepveu.

2es prix. — M. André Gailhard, élève de M. Lenepveu ; M. Fibelle et Mlle Marthe Greembach, élèves de M. Gabriel Fauré.

1ers accessits. — MM. Cools, Pollet, élèves de M. Fauré ; Borchard, élève de M. Lenepveu.

2es accessits. — MM. Flament, Bertrand, élèves de M. Lenepveu.

Concours de violoncelle, alto et contrebasse. — Le jury, composé de MM. Théodore Dubois, président-directeur, Edouard Colonne, Paul Vidal, de Bailly, Van Waefelghem, Henri Marteau, Raymond Marthe, Monteux, André Hekking, Pierre Destombes, membres, et de M. Fernand Bourgeat, secrétaire, a décerné les récompenses suivantes :

Contrebasse. — (Professeur : M. Charpentier). Morceau de concours : *Premier Concerto* de Verrimst ; lecture à première vue de M. Paul Vidal.

Premier prix : M. Subtil.

Seconds prix : MM. Zibell et Boussagol.

Premier accessit : M. Hardy.

Pas de deuxième accessit.

Alto. — (Professeur : M. Th. Laforge). Morceau de concours : *Chaconne*, de M. Henri Marteau ; lecture à première vue du même auteur.

Premier prix : M. Macon.

Seconds prix : M. Lefranc, Mlle Coudart.

Premiers accessits : MM. Ricardon et Jurgensen.

Deuxièmes accessits : MM. Montfeuillard et Pierre Vizentini.

Violoncelle. — Morceau de concours : *Allegro de concert* (Davidoff) ; lecture à première vue de M. Paul Vidal.

Premiers prix : MM. Doucet et Janin, élèves de M. Loëb.

Deuxième prix : M. Cruque, élève de M. Loëb.

Premiers accessits : M. Verguet, élève de M. Loëb ; MM. Olivier et Delgrange, élèves de M. Cros Saint-Ange.

Deuxièmes accessits : MM. Lachurié et Benedetti, élèves de M. Cros Saint-Ange.

Ces trois concours ont été satisfaisants. On voudrait seulement plus de netteté et moins de fadeur.

Concours de chant (hommes). — Le jury, composé de MM. Théodore Dubois, président-directeur, Adrien Bernheim, Xavier Leroux, Alfred Bruneau, Maréchal, Gailhard, Delmas, Daraux, Cossira, Escalais, d'Estournelles de Constant, membres, et de M. Fernand Bourgeat, secrétaire, a décerné les récompenses suivantes :

Premier prix : M. Carbelly (professeur, M. Martini) ;

Seconds prix : MM. Lucazeau (professeur, M. Masson), et Georges Petit (professeur, M. Dubulle) ;

Premiers accessits : MM. Corpait (professeur, M. Warrot), Francell (professeur, Mme Rose Caron) ;

Deuxièmes accessits : MM. Domnier (professeur, M. Manoury), Sarraillé (professeur, M. Dubulle).

Ce sont les mêmes morceaux de concours, les mêmes procédés vite éventés, et presque les mêmes concurrents que ces années passées. Seul M. Corpait se distingue par une autorité peu commune, et n'a, en conséquence, qu'un premier accessit; il joint ses protestations à celles du public,

Concours de chant (femmes). — Le jury, composé de MM. Théodor. Dubois, président, Fauré, Bruneau, Ch. Lefebvre, Pierné, Delmas, Engele Fournets, Mauguières, Bernheim, d'Estournelles de Constant, et Fernand Bourgeat, secrétaire, a décerné les récompenses suivantes :

1ers *prix* : Mlles Chenal (classe de M. de Martini), Mancini (Masson), Miral (Warot).

2es *prix* : Mlles Lamare (Warot) et Lapeyrette (Masson).

1ers *accessits* : Mlles Comès (Masson), Bailac (Duvernoy) et Delimoges (Dubulle).

2es *accessits* : Mlles Allard (Duvernoy), Tasso (Lassalle).

Concours mieux récompensé, suivant l'usage, que celui des hommes.

La *Proserpine* de Paësiello sévit toujours, et un critique talentueux regrette que le programme n'indique que les titres des morceaux et non leurs auteurs. « Oh ! ajoute-t-il après un instant, je ne dis pas cela pour *Proserpine* : chacun sait qu'elle est de Lulli. »

Concours de violon. — Le jury, composé de MM. Théodore Dubois, président, Edouard Colonne, Gabriel Pierné, A. Parent, Albert Geloso, Henry Marteau, Jacques Thibaud, Firmin Touche, Tracol, Sechiari, et M. Fernand Bourgeat, secrétaire, a donné les récompenses suivantes :

Premiers prix : M. Saury (classe Lefort), M. Cantrelle (cl. Berthelier), M. Bastide (cl. Lefort).

Deuxièmes prix : Mlle Renée Billard (cl. Lefort), M. Matignon (classe Nadaud), Mlle Morhange (cl. Nadaud), M. Nauwinck (cl. Remy).

Premiers accessits : Mlle Sauvaistre (cl. Lefort), Mlle Augiéras (classe Remy), M. Etchecopar (cl. Lefort).

Deuxièmes accessits : Mlle Hélène Wolff (cl. Nadaud), M. Marcel Devaux (cl. Nadaud), M. Carles (cl. Berthelier), M. Soudant (cl. Lefort), M. Michelon (cl. Berthelier), M. Sufise (cl. Nadaud).

Un perfide morceau de lecture de G. Pierné, à la tonalité volontairement effacée, donne lieu à des erreurs qui font la joie d'un public ignare et féroce. Quand mettra-t-on à la porte tous ces gens-là ?

Concours de harpe et piano. — Le jury, composé de MM. Théodore Dubois, président-directeur, Widor, Xavier Leroux, Raoul Pugno, Risler, Pfeiffer, Lemaire, Delafosse, Cartot, Franck, Santiago-Riera, membres, et de M. Fernand Bourgeat, secrétaire, a décerné les récompenses suivantes :

Harpe (*Professeur : M. Hasselmans*). — Morceau de lecture à vue de Mlle H. Renié.

1ers prix. — M. Grandjany, Mlles Mauger, Ingélbrecht, Mollica.
2e prix. — Mlle Laskine.
1er accessit. — Mlle Janet.
Pas de 2e accessit.

HARPE CHROMATIQUE (*Professeur : Mme Tassu-Spencer*). — Morceau de lecture à vue de M. Reynaldo Hahn.
1er prix. — Mlle Lenars.
2es prix. — Mlles Joffroy et Blot.
Pas de 1er accessit.
2es accessits. — Mlles Gondeket et Chalot.

PIANO (hommes). — *1ers prix.* — MM. de Francmesnil, élève de M. Diémer ; Dumesnil, élève de M. Philipp ; Dupré, élève de M. Diémer.
2e prix, à l'unanimité. — M. Dorival, élève de M. Philipp.
1ers accessits. — MM. Gayraud, élève de M. Philipp ; Lattès, élève de M. Diémer ; Verd, élève de M. Diémer.
2es accessits. — MM. Théroine, élève de M. Philipp ; Polleri, élève de M. Philipp.

Ces pianistes sont mécaniques, presque tous, sauf M. Gayraud, dont le style intelligent et personnel n'obtient qu'un premier accessit. Le concours de harpe chromatique a été bien meilleur que l'an passé ; une partie de ce succès est certainement due aux qualités de rythme et d'intelligence de l'orchestre d'accompagnement, dirigé par M. de Lacerda. Le concours de harpe à pédales est excellent.

Concours d'opéra comique. — Le jury, composé de MM. Théodore Dubois, président-directeur, Adrien Bernheim, Albert Carré, Lucien Fugère, Victor Capoul, Xavier Leroux, Cain, Maréchal, Bourgault-Ducoudray, d'Estournelles de Constant, membres, et de M. Fernand Bourgeat, secrétaire, a décerné les récompenses suivantes :

HOMMES. — *Premier prix.* — M. Lucazeau, élève de M. Isnardon.
Pas de second prix.
Premiers accessits. — M. Domnier, élève de M. Bertin ; Francell, élève de M. Isnardon.
Deuxième accessit. — M. Sarraillé, élève de M. Bertin.

FEMMES. — Pas de premier prix.
Deuxièmes prix. — Mlle Lassalle, élève de M. Bertin ; Mlle Tasso, élève de M. Bertin ; Mlle Mathieu, élève de M. Bertin ; Mlle Miral, élève de M. Bertin.
Premier accessit. — Mme Ennerie, élève de M Bertin.
Deuxièmes accessits. — Mlle Delimoges, élève de M. Isnardon ; Mlle Comès, élève de M. Bertin.

Concours médiocre. Inexpérience totale de la scène. Ignorance candide de la diction. Seuls témoignent de quelques qualités dramatiques M. Francell et Mlles Tasso, Delimoges et Lassalle, Carmen piquante, chaleureusement applaudie par Henry Gauthier-Villars, qu'on ne saurait trop approuver en cette occasion. Tempête d'invectives, lorsque la voix blanche et funèbre de M. Dubois annonce que les élèves femmes devront cette année jeûner de premier prix. Pris à partie par un défenseur du jury, l'un des protestataires riposte : « Je m'y connais toujours autant que ce gros idiot de Bernheim et que ce crétin de d'Estournelles !... Qu'est-ce qu'ils font dans le jury, ceux-là ? »

Alors, c'est un fou rire et un tonnerre d'applaudissements.

Le lendemain, un solennel article du *Matin* nous donnait la version officielle, celle de M. Alfred Bruneau. Le public voulait ainsi faire entendre au jury, par une voie infiniment détournée, qu'il eût convenu de récompen-

ser, *au concours des hommes*, M. Petit, pour avoir donné toute la fade emphase qu'elle comporte à une scène du *Rêve*, d'Alfred Bruneau. « Je n'ai pas besoin de dire, ajoute ce pince-sans-rire étonnant, qu'à la minute présente j'oublie que j'en suis l'auteur. »

Concours de piano (**femmes**). — Le jury, composé de MM. Théodore Dubois, président-directeur, Paul Braud, Georges Marty, Stojowesky, Moskowsky, Galeotti, Lucien Wurmser, Gabriel Fauré, Quevremont de la Nux, membres, et de M. Fernand Bourgeat, secrétaire, a cru devoir accorder les dix-huit récompenses suivantes, justifiées par le massacre de Bach, exécuté à la Czerny, et de Chopin, indignement truqué :

1ers prix. — Mlles Caffaret, élève de M. Duvernoy; Armand, élève de M. Duvernoy; Kastler, élève de M. Marmontel ; Antoinette Lamy, élève de M. Duvernoy.

2es prix. — Mlles Vizentini, élève de M. Marmontel ; Henriette de Brie, élève de M. Marmontel ; Morillon, élève de M. Duvernoy ; Aussenac, élève de M. Duvernoy.

1ers accessits. — Mlles Weil, élève de M. Duvernoy; Léa Lefebvre, élève de M. Marmontel; Portehaut, élève de M. Marmontel ; Willemin, élève de M. Delaborde.

2es accessits. — Mlles Pennequin, élève de M. Duvernoy ; Clapisson, élève de M. Duvernoy ; Jacquard, élève de M. Delaborde ; Fagel, élève de M. Delaborde ; Thévenet, élève de M. Delaborde.

Concours d'opéra. — Le jury, composé de MM. Théodore Dubois, président, Fauré, Bourgault-Ducoudray, d'Estournelles de Constant, Adrien Bernheim, Widor, Leroux, Gailhard, Delmas, Fournets, Renaud et Fernand Bourgeat, a décerné les récompenses suivantes:

HOMMES. — *1ers prix.* — MM. Petit (classe Lhérie) et Corpait (Melchissédec).

2e prix. — M. Carbelly (classe Melchissédec).

1ers accessits. — MM. Meurisse (Melchissédec) et Lucazeau (Melchissédec).

2es accessits. — MM. Pérol (Lhérie), Dupouy (Lhérie) et Ziégler (Lhérie).

FEMMES. — *1ers prix.* — Mlles Chenal (Melchissédec) et Mancini (Melchissédec)

2es prix. — Mlles Lapeyrette (Lhérie) et Lamare (Lhérie).

1er accessit. — Mlle Bailac (Lhérie).

2e accessit. — Mlle Delalozière (Melchissédec).

M. Petit est un Œdipe émouvant ; M. Corpait un adroit Charles VI ; Mlle Chenal est une belle et bonne musicienne. Au total, quatorze concurrents, quatorze récompenses.



ÉCHOS

Honneurs officiels. — L'Académie des Beaux-Arts décernait cette année le prix Houllevigues (5000 fr.), destiné à récompenser « l'auteur d'une œuvre remarquable produite dans le cours des quatre dernières années en peinture, sculpture, architecture, gravure ou composition musicale, ou à l'auteur d'un ouvrage sur l'art ou l'histoire de l'art ». Le champ était vaste, et le choix certes difficile au pays de Fauré, d'Indy et Debussy, de Rodin, Monet, Odilon Redon, Henri Martin, et tant d'autres dont les noms accourent d'eux-mêmes.

Mais l'Académie, dont les voies demeurent impénétrables, a écarté toutes

ces gloires, pour couronner la *Daria* de Georges Marty. On a beau s'être préparé longtemps d'avance à toutes les surprises et avoir médité sept jours et sept nuits sur le *Credo quia absurdum*, le coup est rude encore, et malgré soi l'on cherche à comprendre.

Le prix Houllevigues est-il un prix de consolation, destiné à récompenser l'œuvre la plus mal accueillie du public et la plus tôt disparue de l'affiche ? On bien a-t-on voulu ajouter une estampille de plus à un ouvrage exécuté sur commande par un ancien prix de Rome et muni, par conséquent, de tous les cachets officiels, garants de médiocrité ? Nous ne le saurons jamais. Dans tous les siècles des siècles, que le saint nom de l'Académie soit béni !

A l'Opéra. — Voici les recettes encaissées par l'Opéra, pendant le mois qui vient de s'écouler :

2. *Armide*	22.670	16. *Le Cid*	17.518
6. *Sigurd*	18.601	19. *Thaïs*	16.235
7. *Armide*	19.454	21. *Tristan et Iseult*	15.969
9. *Tristan et Iseult*	18.462	23. *Faust*	21.067
10. *Armide*	11.175	26. *Armide*	18.142
12. *Faust*	22.172	28. *Le Cid*	13.829
14. *Armide*	18.087	30. *Thaïs*	14.582

Les amis de la maison — Le transfert des concours publics du Conservatoire à l'Opéra-Comique avait bien des inconvénients, comme on a pu s'en persuader à la lecture du vigoureux article de Gaston Carraud dans le *Mercure musical* du 15 juillet.

Il restait au moins un avantage : c'est que le grand nombre des places (1477, disent les almanachs) permettait une distribution sinon équitable, du moins généreuse et avisée. On pouvait espérer que tous ceux qui s'intéressent au concours à un titre quelconque, parents ou amis des concurrents, élèves anciens et récents de la maison, virtuoses et professeurs, luthiers et fabricants d'instruments, chefs d'orchestre et chefs de musique, seraient admis à un spectacle pour eux fécond en émotions, enseignements et renseignements. Et il est arrivé que ceux-là seuls, et presque du premier au dernier, furent consignés à la porte, pour la raison que la Direction des Beaux-Arts, chargée de la distribution des billets, en attribua, dit-on, neuf cents au Corps législatif, et une bonne partie du reste à ses amis.

Or nos Parlementaires n'aiment, comme musique, que la musique de Chambre qu'ils exécutent à leurs séances si justement célèbres. Les plus honnêtes d'entre eux, je veux dire les plus besogneux, vendirent donc leurs places aux agences, comme s'il se fût agi d'une simple représentation de gala. Les plus malins en firent largesse à leurs secrétaires, valets, concierges, chefs de suffrage et distillateurs favoris. Voilà devant quelle foule se consuma cette année l'effort de nos futures Etoiles ; voilà quel public apprécia en connaisseur la valeur des contrebasses et des hautbois de l'avenir. Et un billet de faveur est une monnaie d'un prix si inestimable que peut-être, de ce judicieux emploi, les sièges branlants de quelques notoires Imbécillités parlementaires vont se trouver raffermis pour l'an prochain. Quant aux musiciens, qui donc s'en soucie, qui donc sait seulement leurs noms, dans les antichambres du Ministère ?

Vieille guitare. — Il s'agit de celle de Ch. Gounod, dont vient de s'enrichir le Musée de l'Opéra. Instrument symbolique s'il en fut.

L'Officieux d'Académie, ne réussissant pas à remplir ses pages avec l'apologie d'Alfred Bruneau ou les avertissements prodigués à Gabriel Fauré, y insère un *Cours d'Histoire de la Musique*, hâtivement compilé dans quelques vieux ouvrages de vulgarisation, et des fiches, toutes fraîchement

rédigées, sur la *Musique et la Magie*. La dernière nous fait connaître l'« Orphée japonais », qui est Krishna-Gôvinda. Oui, Krishna le Rayonnant, le fils de Dévaki, le pâtre du mont Mérou, le vainqueur du serpent, le tendre charmeur qui faisait danser devant lui les filles des bergers et caressait leurs frais visages, le premier Messie de l'Inde et le premier prophète du grand Repos, est devenu, par une réincarnation inattendue, une divinité japonaise. Autant vaudrait parler de Vénus mère du Christ, ou de sainte Isis de Sienne.

Soleure. — Le 1er juillet s'est réuni, dans le superbe Saalbau de Soleure, le congrès de l'enseignement musical convoqué par le comité de l'Association des musiciens suisses.

Le congrès a été ouvert par M. Rœthlisberger, président de l'A. M. S., qui, en quelques mots, expose le but de la réunion. Puis il donne la parole à M. E. Jaques Dalcroze, promoteur du congrès et auteur d'un remarquable travail sur la *Réforme de l'enseignement musical à l'école.*

M. Jaques Dalcroze commence par établir qu'il fut un temps où l'enseignement public de la musique répondait vraiment à un but pratique. Il était alors entre les mains du clergé et avait pour objet de former des chanteurs capables de prendre part aux cérémonies du culte. Aujourd'hui, ce but n'existe plus, mais on a cru devoir toutefois maintenir l'enseignement de la musique, qui apparaît désormais comme une surcharge inutile et ne répond plus à rien.

Ce qu'il faudrait, ce serait tout d'abord rendre à l'enseignement de la musique un but pratique, et ce but devait être double :

1º Former pour nos sociétés musicales des exécutants capables, et

2º Former pour nos concerts un public intelligent, susceptible de comprendre et d'apprécier la musique.

L'infériorité actuelle de l'enseignement musical — infériorité qui n'est pas contestée — tient à deux causes :

1º L'incapacité des instituteurs, et

2º Le fait que l'enseignement est donné indistinctement aux élèves bien doués comme à ceux qui ne le sont pas. Il en résulte que l'on décourage les premiers, sans parvenir à faire vraiment progresser les derniers.

Comment pourrait-on remédier à cet état de choses ? On pourrait tenter de confier l'enseignement musical à un corps de professionnels. Si l'on estime préférable de continuer à faire donner cet enseignement par les instituteurs, il faudrait alors exiger de ceux-ci des qualifications spéciales. Ceux qui ne posséderaient pas ces qualifications seraient remplacés par des spécialistes pour cette branche d'enseignement.

En ce qui concerne les élèves, il serait d'abord nécessaire d'éliminer ceux d'entre eux qui sont notoirement réfractaires à tout développement musical. Les autres seraient, suivant leurs aptitudes, répartis en plusieurs catégories qui recevraient chacune un enseignement spécialement adapté à ses besoins.

M. Jaques Dalcroze insiste tout particulièrement sur l'importance de l'enseignement rythmique, beaucoup trop négligé. Il faut aussi développer les facultés auditives de l'enfant par des exercices appropriés.

M. Jaques Dalcroze produit ensuite trois élèves qui ont suivi son enseignement pendant quatre ans. Il leur fait successivement chanter des gammes dans tous les tons en partant toujours de *do*, reconnaître la tonalité et les modulations de morceaux qu'il leur joue au piano, improviser sur un thème donné en modulant selon ses indications ; il leur fait ensuite exécuter de gracieux exercices de rythme dans lesquels les diverses divisions de la mesure correspondent à certains mouvements des bras et des

jambes. Il termine par de surprenants exercices de lecture à vue et de phrasé.

Dans l'assemblée générale de l'A. M. S., qui a eu lieu le 2 juillet, la question de la réforme de l'enseignement musical a été reprise. L'assemblée a, par acclamation, donné son approbation au principe de la réforme proposée par M. Jaques Dalcroze. Le comité de l'Association demandera à son auteur d'écrire une méthode pratique, destinée aux maîtres et accompagnée d'exercices en nombre suffisant. Les frais de publication de l'ouvrage seront supportés, au moins en partie, par l'A. M. S., et celle-ci cherchera à organiser des expériences avec le concours soit d'établissements privés, soit des gouvernements cantonaux qui voudront bien s'y prêter.

L'Œuvre Internationale, 33, rue de Constantinople, Paris, que dirige notre confrère M. Marcel Clavié, prépare un numéro qui sera consacré à Benjamin Godard et son œuvre.

Ce numéro exceptionnel, qui paraîtra en octobre prochain, contiendra une étude générale sur l'œuvre de Benjamin Godard de M. Marcel Clavié, accompagnée de nombreuses appréciations des grands musiciens français.

Un beau portrait au fusain de Mlle Jane Rouquet, tiré sur papier de luxe, encadrera le texte. D'autres reproductions seront dans le texte avec une page musicale manuscrite et inédite de Benjamin Godard.

Ce numéro de l'*Œuvre Internationale* est en souscription aux bureaux de la revue, au prix de 2 francs. — Un tirage à part sous forme d'album sera également fait pour les admirateurs de Benjamin Godard. Prix de cet album : 5 francs.

Pan.

Mondanités. — Foule des plus élégantes au Pavillon Montesquiou, où Mme et M. Barbet donnaient une audition des œuvres de Lucien de Flagny, retour de Londres. Vif succès pour les vieilles chansons anglaises, enlevées en un style superbe par Mlle Elsa Riess, et pour les mélodies chantées avec une passion vibrante par la charmante maîtresse de maison.

La chanson. — Sous une fort jolie couverture de A. Cézard, le numéro de juillet des *Archives du Théâtre et de la Musique* contient, en plus de la partie documentaire si précise de notre aimable confrère *Valery Hermay*, « Une Ode à Montmartre », d'Armand Masson, d'une amusante et chatnoiresque originalité. Une bibliographie et des indications très complètes sur les spectacles d'été. (P.-V. Stock, éditeur.)



PUBLICATIONS RÉCENTES

Jules Rouanet. — *La Musique arabe*. — Alger, imprimerie S. Léon.

Pierre Aubry. — *Au Turkestan. Notes sur quelques habitudes musicales chez les Tadjiks et chez les Sartes*. Paris, Edition du *Mercure musical*.



Le Directeur-Gérant : Louis Laloy.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



LES ÉTONNEMENTS DE M. QUELCONQUE

> Quoique tu saches qu'on ne t'écoutera pas, dis tout ce que tu sais de conseils et d'avis. Il adviendra bien que tu verras l'homme insensé, les deux pieds dans les liens. Il frappera ses mains l'une contre l'autre, disant : Hélas ! je n'ai pas entendu le récit du sage !
>
> (*Proverbe persan.*)

J'étais béatement installé tout à l'heure dans mon superbe et confortable fauteuil Voltaire, en train de lire un article enthousiaste du *Journal de Genève* sur le roi d'Espagne, quand après un carillon endiablé digne de figurer dans le plus moderne de nos poèmes symphoniques, s'introduisit dans ma chambre monsieur Quelconque en personne, agité comme une feuille de tremble en octobre... — « Ah, Monsieur, — s'écria-t-il sans voir mon salut ni accepter le cigare Rothschild que je lui tendais avec affabilité, — ah, Monsieur, rassurez-moi, de grâce ! Je viens d'apprendre que vous publiez sur l'enseignement musical un rapport en lequel vous citez une conversation que nous eûmes ensemble (1). Or, il importe que je sache si vous avez reproduit les quelques mots que je prononçai concernant les aptitudes des élèves de nos Conservatoires ?

— Certes oui, monsieur Quelconque, — répondis-je avec empressement, — je n'aurais eu garde de négliger quoi que ce fût de vos très intéressantes observations !...

— Vous avez reproduit ce que j'ai dit au sujet de nos Conservatoires ?

— Je l'ai reproduit.

— Alors, je suis perdu !

(1) Il s'agit du remarquable rapport présenté au Congrès musical de Soleure, dont on a trouvé le compte rendu dans notre dernier numéro (*Revue de la Quinzaine*).

— Perdu ?

— Perdu !... Je suis en effet au mieux avec plusieurs membres de comités de Conservatoires, et quand ceux-ci liront que j'ai émis des doutes sur la science des élèves de leurs établissements, ils me feront sans doute froide mine !

— Est-ce vraiment si grave ?

— Si c'est grave ?... Ces messieurs font tous partie de notre meilleure société. Ce sont des hommes très intelligents, très bien élevés, très musiciens, très...

— Alors vous n'êtes pas perdu, cher Monsieur Quelconque ! Au contraire ! Loin de vous reprocher la petite constatation que vous avez faite au cours de notre conversation et que j'ai reproduite en mon rapport, ils vous sauront gré de l'avoir faite et profiteront avec joie, puisqu'ils sont intelligents et musiciens, de l'occasion que vous allez leur fournir de perfectionner l'enseignement en leurs Conservatoires. Car nous allons discuter cette question plus à fond, si vous le voulez bien. Vous vous rendrez compte que vous aviez absolument raison de signaler à ces messieurs l'insuffisance des connaissances de certains de leurs élèves diplômés, et, d'un autre côté, que ces messieurs eux-mêmes ont agi pour ce qu'ils croyaient être le mieux, sans qu'il soit possible de les rendre responsables de ce qui se passe. L'enseignement que l'on donne actuellement aux futurs compositeurs en nos écoles de musique est en effet le même que celui qui était donné du temps des Porpora, des Bach, des Beethoven. L'on ne saurait en vouloir à vos amis de n'avoir pas cherché à être plus royalistes que ces rois de la musique !

— Alors l'enseignement de nos Conservatoires est, selon vous, un bon enseignement ?

— Il est mauvais.

— L'enseignement du temps de Porpora, de Bach et de Beethoven était mauvais, dites-vous ?

— Il était excellent.

— Mais alors !... du diable si je vous comprends !

— Vous allez comprendre, Monsieur Quelconque ! Prenez un fauteuil et allumez un cigare. Avant qu'il en soit à la coda, j'aurai terminé mes explications et vous y verrez clair !

— Alors j'allume !

*
* *

Il y a deux cents ans, il y a cent ans, encore, — cher Monsieur Quelconque, — n'étudiaient la musique que certains hommes prédestinés à l'art musical et dont la ferme volonté était d'arriver, à force de travail, à devenir des professionnels.

Avant d'entreprendre leurs études sous la direction de maîtres en renom, ils s'informaient auprès de ceux-ci, ou de personnes compétentes de leur entourage, si leurs aptitudes étaient suffisantes pour les mettre à même de devenir des artistes complets. Si oui, ils consacraient à l'art leur existence entière. Quant aux familiers des concerts, aux princes et aux seigneurs, ils ne croyaient pas — sauf exceptions — qu'il fût nécessaire d'avoir étudié la musique pour l'écouter et pour la juger, étant de l'espèce des grands qui savent tout — comme dit Mascarille — sans avoir jamais rien appris ! Les publics de concerts étaient beaucoup plus clairsemés que ceux d'aujourd'hui et, avant la création des sociétés de chant populaire, les bourgeois ne s'intéressaient que fort peu à la musique. Une fois qu'ils eurent pris l'habitude de se grouper entre eux pour chanter des chœurs, les bourgeois durent, il est vrai, pour être admis dans les sociétés, faire quelques études musicales, mais celles-ci n'étaient guère approfondies, et l'on se bornait à exiger d'eux, selon le règlement des collèges musicaux des XVIIe et XVIIIe siècles, la connaissance des 6 points suivants :

1° L'échelle avec les notes et les clefs ;
2° Les syllabes ou noms qu'on donne aux notes ;
3° La différence du chant doux et du chant dur (*sic*) ;
4° La mesure ;
5° Quelques figures et signes, pauses, bémols et dièses ;
6° Les intervalles ou sauts de voix.

En une année l'on savait tout cela, et les études complètes de musique étaient réservées aux professionnels.

Cependant, à la fin du XVIIIe siècle, des dilettantes furent admis à participer à certains cours sérieux de musique en qualité d'auditeurs, et au XIXe on leur accorda dans les écoles de musique les mêmes avantages qu'aux professionnels. C'est à partir de ce moment-là, Monsieur Quelconque, que l'enseignement des Conservatoires commença à devenir insuffisant.

— Mais pourquoi cela ?

— Parce que les méthodes avaient été créées pour des musiciens naturellement bien doués et qu'on s'en servait pour former des amateurs.

— Certains amateurs peuvent être très bien doués pour la musique...

— Il en est certes un grand nombre, mais le seul fait qu'ils ne tiennent pas à devenir artistes professionnels suffit à prouver qu'ils n'ont pas le *feu sacré*.

Notez que jadis tout instrumentiste et même tout chanteur était harmoniste et contrapuntiste. Notez aussi que les *amateurs*, se destinant à devenir de bons dilettantes, ne tiennent pas à

faire des études musicales complètes, dont les règlements modifiés les dispensent, et qu'ils cherchent avant tout à posséder — comme on dit — un instrument...

— Mais cela ne prouve rien contre l'enseignement lui-même !

— Vous allez me dire tout à l'heure le contraire. En effet, que s'est-il passé dès que l'on eut admis des *amateurs* dans les Conservatoires ? Des *amateurs*, c'est-à-dire des sujets décidés à ne pas étudier la musique à fond ? Il est arrivé que ces sujets, quoique imparfaitement doués au point de vue musical, quoique n'étudiant ni le solfège, ni l'harmonie, ni l'improvisation, ni le contrepoint, sont parfois, grâce à des qualités toutes physiques de souplesse et de légèreté des doigts, devenus de très bons exécutants. Le monde musical s'est alors trouvé subitement inondé de pianistes, violonistes et violoncellistes capables de se produire avec succès dans des concerts, mais ne connaissant que superficiellement la musique !

— Alors ?

— Alors certains professionnels peu scrupuleux, voyant qu'il n'est pas nécessaire, pour recueillir de faciles bravos, d'avoir pratiqué la musique à fond, c'est-à-dire de connaître la théorie, le solfège, la solmisation, le contrepoint, la composition et l'orchestration, se sont eux aussi contentés, et se contentent de plus en plus d'étudier le piano, le chant, le violoncelle ou le violon, sans étudier la *musique*. Jadis, tous les artistes musiciens sans exception connaissaient tous les secrets techniques de la musique, aujourd'hui ces secrets ne sont plus révélés qu'aux futurs compositeurs. Les Conservatoires sont remplis de jeunes gens et de jeunes filles ayant de bons doigts, de bons poumons, de bonnes cordes vocales et de bons poignets, mais ne possédant ni une bonne oreille, ni une bonne intelligence, ni une belle âme. Ces jeunes gens s'imaginent qu'en apprenant à jouer d'un instrument ils deviennent des maîtres musiciens, et le public, lui, n'est plus capable de faire une différence entre un artiste et un virtuose. Jadis ce dernier était forcément un artiste, aujourd'hui il n'est souvent qu'un ouvrier. C'est ainsi que dans le bon vieux temps les ébénistes et les verriers étaient à la fois créateurs et artisans, imaginant eux-mêmes les modèles qu'ils exécutaient, alors que de nos jours ils se contentent d'imiter les modèles anciens ou de réaliser les conceptions artistiques qu'ils demandent aux dessinateurs. Il y a là une décadence artistique dont nous ne nous préoccupons pas assez !

— Vous jugez alors qu'il ne faut pas admettre les amateurs dans les Conservatoires ?

— Au contraire ; je trouve excellent pour l'avenir de la musique que le public tienne à se mettre au courant des choses

musicales et cherche, par des études élémentaires faites dans les Conservatoires, à acquérir le sens de l'« entendement », à apprécier intelligemment les œuvres et à les exécuter avec goût. Mais sitôt le principe admis de créer des classes d'amateurs, il faut qu'il soit créé aussi un enseignement spécial pour ces amateurs. D'un côté, leur instinct musical n'est pas suffisant pour qu'ils puissent profiter avec avantage des règles de l'enseignement instituées jadis à l'usage des musiciens exceptionnellement doués, et il est absolument inutile d'exiger d'eux certaines connaissances transcendentales dont l'étude les détournerait d'un but moins éloigné et plus facilement accessible. D'un autre côté, l'on ne juge pas à propos de leur enseigner une foule de choses qu'ils ne savent pas et que les prédestinés connaissent d'instinct ou éprouvent le besoin irrésistible d'étudier en dehors des cours réguliers. Privés, grâce à leur nature même d'amateurs, du désir de tout savoir, ils n'ont pas la curiosité de solliciter de leurs maîtres un enseignement complet et minutieux, adapté à leur tempérament. Natures incomplètes, ils ne s'assimilent de l'enseignement donné aux artistes-nés que les procédés extérieurs, et, d'autre part, personne ne songe à créer pour eux un enseignement spécial. Ils ne s'en plaignent pas, sans doute, et personne même ne songe à les plaindre. Est-ce une raison pour laisser l'Art souffrir de cet état de choses?

— Mais, sapristi, il est des amateurs qui peuvent être — j'en suis — aussi bien doués (et même mieux) que des artistes, et qui ne tiennent pas à gagner de l'argent en pratiquant leur art. L'argent n'est pas tout. L'on peut être dilettante et musicien admirable !

— Certains amateurs sont admirablement doués, je ne le nie pas, Monsieur Quelconque ; mais les trois quarts des enfants qui entrent dans les Conservatoires ne sont pas des artistes-nés. Et pour ceux-là, avant l'entreprise d'études dont la pratique suppose les élèves doués préalablement d'une oreille fine, d'une intelligence exceptionnelle et d'un goût délicat, il convient de combiner une série d'exercices préparatoires développant l'oreille, le goût et l'intelligence. Sans cela ils ne profiteront que de l'étude des instruments, deviendront des perroquets ou des singes, au lieu de devenir des hommes et des musiciens.

— Vous croyez vraiment qu'un enseignement bien compris peut d'une oreille fausse faire une oreille juste ?

— Il peut perfectionner l'oreille.

— Qu'il donnera de l'intelligence musicale à celui qui n'en avait point ?

— Il la développera certainement si elle est susceptible d'être développée.

— Qu'il créera de toutes pièces le goût musical ?

— Il l'éveillera et le formera, s'il existe en germe.

— Ah, ah, ah ! Vos réponses me prouvent bien que votre fameux enseignement spécial ne peut pas produire des résultats chez des sujets totalement incapables !...

— Mais, par tous les tonnerres du Crépuscule des dieux, l'enseignement actuel non plus ne peut faire d'un sourd un musicien ! Le malheur est qu'il en fait un pianiste ! Et c'est là que gît l'épouvantable erreur moderne ! Chez les amateurs qui ont un peu de goût, un peu d'oreille, on ne développe ni l'oreille ni le goût, mais les doigts ! Et à ceux qui n'ont rien, rien, rien..., l'on apprend à mettre la pédale ! Et tous ces quadrumanes jugent la musique, jugent les musiciens et jugent l'Art, sous prétexte que sur un clavier ils savent passer correctement le pouce ! Ah ! Monsieur Quelconque, le piano, c'est le veau d'or moderne !

— Ne vous emportez pas, cher maître ! Les artistes musiciens, ça ne sait jamais garder la mesure !

— Les amateurs non plus, je vous l'affirme.

— Allons, voyons ! Raisonnons calmement et... raisonnablement ! Vous voyez que je m'intéresse à vos projets. Le piano, disiez-vous, ne devrait pas être enseigné dans les Conservatoires !

— Je n'ai pas dit cela, Monsieur Quelconque ! Je prétends qu'à un amateur il faut d'abord enseigner la musique, puis ensuite seulement le piano.

— Mais le piano, c'est de la musique !

— L'orgue de Barbarie aussi, c'est de la musique, et l'on n'enseigne pas à jouer de l'orgue de Barbarie ! Allons, voyons ! Raisonnons calmement... et raisonnablement, comme vous le disiez tout à l'heure. Savez-vous ce que c'est qu'un amateur, Monsieur Quelconque ?

— Un amateur de musique — du latin *amator*, formé par le verbe *amare* — est, mon cher enfant, un homme qui aime la musique.

— Très bien !... Et maintenant dites-moi, Monsieur Quelconque : aimez-vous votre femme ?

— Si je ?... quelle question !

— Oui, vous l'aimez, je le sais ; elle me l'a dit, vous l'aimez !... Et vous la connaissez, je suppose ?

— Si je la... ? quelle question !

— J'entends : vous savez quelle est la couleur de ses yeux, de ses cheveux, de son teint ? Vous connaissez ses préférences, ses goûts, ses aptitudes ? Vous savez à quoi vous en tenir sur son intelligence et sur son cœur ?

— Si je... ? quelle question !

— Je le reconnais : ma question est stupide ! Vous aimez donc votre femme et vous la connaissez. Vous l'aimez parce que vous la connaissez et, si vous ne la connaissiez pas, vous ne l'aimeriez pas. Or, Monsieur Quelconque, sachez qu'il y a des amateurs qui aiment la musique sans la connaître et pour la seule raison qu'ils désirent imiter certaines gens qui aiment la musique parce qu'ils la connaissent. Or je prétends que l'on ne peut véritablement aimer quelqu'un ou quelque chose, musique ou femme (les deux objets sont de même essence), que si l'on connaît ce quelque chose ou ce quelqu'un. Et par conséquent qu'il faut avant tout mettre les futurs amateurs de musique à même de connaître cette musique qu'ils désirent aimer !

— Eh bien, justement, le piano...

— Le piano est à la musique ce que la photographie de Mme Quelconque est à votre femme. Cette photographie vous rappelle l'enveloppe d'une épouse dont vous connaissez les qualités morales. Le piano présente et rappelle à votre oreille les formes sonores en lesquelles sont exprimées des pensées dont vous avez été à même de comprendre toute la poésie, tout le charme et toute la profondeur. La base de l'enseignement à donner aux amateurs doit être l'étude, non du moyen d'expression, mais de la pensée à exprimer. Vous trouverez dans le rapport présenté au Congrès de Soleure sur la « réforme de l'enseignement musical dans les écoles » un plan général d'études théoriques et pratiques, que vous voudrez bien lire, je l'espère, et qui me dispense présentement de revenir sur ce sujet. Qu'il me suffise de vous dire en deux mots qu'à mon sens l'étude d'un instrument doit être précédée de 3 à 4 ans *au moins* d'enseignement du solfège et de la gymnastique rythmique (1), et qu'ensuite, cet enseignement doit continuer à être donné parallèlement à celui de l'instrument, jusqu'à la fin des études. Je dis bien *solfège*, et non pas *théorie*. Celle-ci ne s'adresse qu'à l'intelligence, tandis que le solfège — qui comprend la reconnaissance et l'analyse des sons, la compréhension et l'assimilation des rythmes et l'étude des nuances — s'adresse non seulement à l'intelligence, mais aussi à l'oreille et, de plus, infuse en le corps même la notion du partage du temps et de l'accentuation de telle ou telle de ses parcelles, selon des règles qui relèvent de l'esthétique autant que des mathématiques. Une fois qu'un enfant sait chanter juste et

(1) M. Jaques-Dalcroze est l'inventeur d'une méthode de gymnastique rythmique ayant pour but, grâce à une série de mouvements des bras et des jambes décomposant les phrases et les mesures, d'*incorporer* aux élèves le sentiment métrique et rythmique. (N. de la R.)

noter une mélodie, réduire les accords en successions mélodiques, différencier les rythmes, phraser sans erreur, nuancer et accentuer avec goût, — alors seulement laissez-le s'asseoir devant un piano ! En deux années d'apprentissage de cet instrument, il en saura davantage qu'il n'en aurait appris en 5 ans sans avoir étudié à fond le solfège. Et, ce qui est plus important, ce qu'il saura, il le saura mieux !

— Bon, bon, bon, puisque vous le dites, allons-y pour le solfège ; mais les doigts jouent un certain rôle cependant dans l'étude du piano, et ce n'est pas le solfège seul qui assouplira les doigts de l'élève !

— Votre argument n'est point négligeable, Monsieur Quelconque ! Les doigts du futur pianiste seront soumis comme de juste à une gymnastique spéciale qui en favorisera l'assouplissement. Mais cette gymnastique sera indépendante du clavier du piano et n'aura rien de spécialement musical.

— Dans ce cas, les doigts joueront faux à la première leçon de piano, malgré tout votre solfège...

— Oui, mais l'oreille, à la suite de l'éducation complète qu'elle aura reçue, saura de suite corriger les fautes commises par les doigts et gardera sur eux la suprématie. C'est ainsi que dès cette première leçon les doigts devront obéir au goût musical, alors que dans l'enseignement actuel, c'est la pratique des doigts qui amène la formation du goût.

— La charrue avant les bœufs !...

— Tout juste ! Ah, Monsieur Quelconque, que vous me causez de joie : voici que, non content de vous être rangé à mon avis, vous voulez bien aussi me fournir des images !

— Vous supposez l'étude du piano commencée après les 3 ou 4 ans de solfège. Dans quel sens allez-vous diriger ces études instrumentales ?

— Mais dans le sens du but à atteindre ! Voyons, Monsieur Quelconque, que joue en ce moment votre fille Eléonore, qui étudie au Conservatoire le piano depuis douze ans, je crois ?

— Onze ans et demi seulement, cher Monsieur ! Eh bien, ma fille Eléonore joue en ce moment la deuxième Rapsodie de Liszt, un morceau, ma foi, très difficile.

— Superbe ! Et votre fille Eléonore étudie cette Rapsodie depuis longtemps ?

— Depuis deux mois seulement. Mais elle l'a maintenant tout à fait dans les doigts.

— Superbe ! L'ayant dans les doigts, elle l'a aussi dans la tête, je suppose ? Elle en connaît le plan et la structure ?

— Puisqu'elle la joue par cœur !

— Elle en discerne les modulations ?

— Parbleu !

— Elle vous l'a dit elle-même ?

— Je ne lui ai pas demandé.

— Mais son maître le lui a demandé ?

— C'est fort probable.

— Superbe ! Et avant cette Rapsodie, que jouait M[lle] Eléonore ?

— La sonate « les Adieux », de Luigi van Beethoven.

— Elle la joue encore ?

— Pas précisément. Vous savez, ces morceaux très difficiles, il faudrait avoir le temps de les *entretenir*...

— Mais,.. elle connaît Beethoven ?

— Cette question ! Un maître si connu !

— Je veux dire qu'elle connaît de lui d'autres œuvres que cette sonate qu'elle a étudiée ?

— Elle a joué aussi le *concerto en mi*♭ et la marche des *Ruines d'Athènes*.

— Oui, mais d'autres œuvres qu'elle n'a pas jouées ?

— Si vous croyez qu'elle a le temps de connaître des œuvres qu'elle ne joue pas !

— Elle pourrait cependant connaître les *thèmes* d'autres sonates célèbres, ceux des quatuors, ceux des neuf symphonies...

— Ma foi, j'avoue...

— Et du *concerto en mi*♭, sait-elle qu'il est écrit avec |accompagnement d'orchestre ?

— Si elle le sait ? C'est écrit sur la partition.

— Elle sait donc ce que c'est qu'un orchestre ?

— Qui ne le saurait pas ?

— Elle sait reconnaître un basson d'une clarinette ?

— Peuh !

— Un hautbois d'une flûte ?

— Peuh ! le hautbois se joue droit, la flûte en travers.

— J'entends, mais je parle du timbre.

— Ah çà !

— Elle sait ce que c'est qu'un cor anglais ?

— Qui n'a lu son Alfred de Vigny : « J'aime le son du cor le soir au fond des bois ! »

— Evidemment, car le cor anglais est un cor...

— Anglais...

— Parbleu !... Dites-moi, Monsieur Quelconque, — pardonnez-moi mon indiscrétion, — M[lle] Eléonore vous déchiffre sans doute le soir en famille les plus jolies pages de Schumann ou de Debussy ?

— Pas très souvent. D'abord, je vous dirai... elle manque un

peu de mesure. Et puis elle a si peu de temps pour faire de la musique ; il faut qu'elle étudie son grand morceau !

— Je comprends. Ce grand morceau, elle l'étudie dans quel but ?

— Pour se faire les doigts.

— Et pourquoi se fait-elle les doigts ?

— Pour savoir son grand morceau.

— Mais encore, où le joue-t-elle ce morceau ?

— A l'examen du Conservatoire.

— C'est tout ?

— Elle le jouera peut-être à une audition.

— Pourquoi ?

— Pour faire preuve de ses progrès et s'habituer à jouer en public.

— Elle a l'intention de devenir virtuose ?

— Non, mais...

— Devant qui jouera-t-elle dans cette audition ?

— Devant un public d'invités.

— Pas devant la presse ?

— Oh, si, si, évidemment.

— Et les journaux parleront de votre fille ?

— S'ils en parleront ? Ils en ont déjà parlé, avec grands éloges ?

— Ils citaient son nom, le vôtre ?

— Ils citaient son nom, le mien. Et je n'en suis pas peu fier, je vous l'avoue. Si vous saviez quel accueil tous mes amis m'ont fait au café ! Sauf le docteur Chose, dont la fille n'a jamais été admise à jouer à une audition. Il me fait une tête !...

— Ah, Monsieur Quelconque, je vous félicite. Mais permettez-moi d'abuser encore un instant de votre patience...

— Faites seulement !

— Mlle Eléonore fait-elle de la musique d'ensemble ?

— Une fois par semaine au cours.

— Elle n'en fait pas à la maison ?

— Mon Dieu, je vous dirai que ni sa mère ni moi ne jouons d'un instrument.

— Mais au Conservatoire, elle a des camarades, des amies pianistes, des amies violonistes ? Elle y a peut-être fait la connaissance d'un jeune homme violoncelliste ?

— Oh, quelle horreur !

— Dame, je pensais : une école, des relations musicales, un sincère désir de faire de la musique, de déchiffrer des œuvres intéressantes... le quatre-mains est si amusant !... Mais n'en parlons plus ! Je crois savoir, Monsieur Quelconque, que Mlle Eléonore cultive aussi le chant au Conservatoire ?

— Sans doute.

— Oh, c'est charmant pour vous ! Ce Schubert, ce Schumann, ce Fauré, ce Wolff, ce Cornelius, ce Robert Franz, ce Richard Strauss, ce Max Reger, ce Schillings, ce Fitzner, ce Sibelius, ce Chausson, ce d'Indy,... quels exquis spécialistes du lied ! C'est pour vous, d'entendre tant d'œuvres adorables, une véritable jouissance...

— Oh, Eléonore ne chante que peu de lieds. Elle cultive surtout les morceaux d'opéra.

— Elle se destine donc au théâtre ?

— Fi ! non, elle chante des morceaux d'opéra, parce qu'on les lui fait chanter.

— Ah ! Cependant elle connaît — elle, chanteuse — les maîtres anciens et contemporains du lied ?

— Je ne crois pas tous. Quelques-uns de Schubert et Schumann sans doute..... les plus connus.

— Mais les autres, les nombreux et intéressants autres ?

— Elle n'a pas le temps.

— C'est vrai, j'oubliais !... Une autre question d'un ordre différent, Monsieur Quelconque ! Quand M[lle] Eléonore fait une visite à une de ses amies, et qu'elle est invitée à essayer son piano, sait-elle improviser quelques accords ?

— Non, mais elle a toujours pour cet essayage un morceau dans les doigts.

— Cependant elle sait improviser ? C'est si commode, quand on a terminé un morceau, de pouvoir le relier par quelques mesures modulantes au morceau suivant !

— Ce n'est pas si nécessaire ! On ne lui demande jamais qu'un seul morceau.

— Mais pour elle ?

— Oh, elle n'a pas absolument besoin, quand elle est seule, de relier entre eux les morceaux qu'elle joue.

— Elle accompagne à ses amies des lieds au piano, je pense.

— Elle a essayé, mais, vous savez, les chanteurs sont si difficiles à suivre !

— Elle peut transposer ces lieds plus haut ou plus bas, à volonté, selon le désir de la personne qu'elle accompagne ?

— Non, non, pas ça !... elle les fait transposer par un copiste.

— Si vous vous souvenez d'une mélodie de votre enfance, sait-elle vous l'accompagner d'*oreille* ?

— Vous plaisantez ? Elle n'est qu'un amateur, non un compositeur de marque.

— Cependant, elle sait noter au besoin, pour ses petits frères et sœurs, les mélodies populaires qu'elle aime et qui ne se trouvent pas dans sa bibliothèque ?

— Oh, nous avons le moyen d'acheter les cahiers !

— Dans vos petites réunions familières, elle s'assied complaisamment au piano pour faire danser la compagnie ?

— Quelquefois, mais... figurez-vous que l'on n'aime pas beaucoup quand elle joue pour faire danser !... Il faut vraiment avoir une grande pratique de ce genre d'exercice pour garder rigoureusement la mesure.

— Oui, j'entends, il faut avoir l'habitude. Et, en douze ans — pardon, onze ans et demi — il est évident que... Mais, avouez-le-moi franchement, Monsieur Quelconque : vous regrettez parfois que Mlle Eléonore n'ait pas pris l'habitude de faire danser avec rythme et entrain ?

— Je ne veux rien vous cacher. Oui, je le regrette.

— Et *le reste*, ne le regrettez-vous pas aussi ?

— Le reste ?

— Oui, *le reste*. Le fait de ne pas penser à déchiffrer le soir de belles mélodies, à la clarté de la lampe, pour charmer la maman qui tricote et le papa qui fume sa pipe ? de ne pas accompagner à celui-ci, d'oreille, des refrains d'antan ? de ne pas sentir le besoin, quand elle est seule, de se rafraîchir le cœur et l'oreille aux sons d'une musique non étudiée, et de laisser errer ses doigts sur le clavier, pour donner une forme à ses pensées, à ses rêves, à ses petites joies, à ses petites douleurs ?... Tout ce reste, enfin, que je vous énumérais, et qui a l'air si facile, et que Mlle Eléonore ne sait pas ? Tandis qu'elle sait si bien cette difficile Rapsodie de Liszt que vous aimez tant entendre et que vous entendez très souvent, je gage ?

— Le piano est au salon, à côté de mon cabinet de travail.

— Et cela vous amuse, hein ? d'entendre...

— ...Eh ! bigre non, cela ne m'amuse pas, vous vous en doutez bien ! Et s'il n'y avait pas les auditions, et la presse, et le docteur Machin !... Mais vous m'amenez à vous dire des choses... des choses... homme cruel !

— Dites homme compatissant, cher Monsieur Quelconque ! L'histoire de Mlle Eléonore est celle de toute les jeunes personnes qui étudient le piano dans nos Conservatoires ! Elles passent douze années de leur vie...

— 11 ans et demi !

— ... elles consacrent 11 ans et demi de leur vie à faire des gammes pour jouer la Rapsodie n° 2 de Liszt, que le Pianola joue, sans avoir étudié, beaucoup plus proprement qu'elles, et que, 15 jours après l'examen ou l'audition, elles ne sont plus capables d'exécuter sans s'arrêter toutes les 8 mesures. Elles consacrent 11 années et demie de leur existence à étudier le piano, sans penser un instant à la musique, sans connaître les

compositeurs, ni leurs styles, ni leurs œuvres, — sans savoir traduire leurs pensées par quelques accords naïfs, sans savoir ni accompagner, ni transposer, ni faire de la musique d'ensemble, sans même arriver à faire tant bien que mal danser leurs amis et amies ! Sans arriver à procurer à leur papa, à leur maman, une seule sensation de satisfaction qui ne soit d'orgueil, une seule petite joie artistique complète ! Car, lorsque vous avez des invités, Monsieur Quelconque, je gage que Mlle Eléonore ne veut même pas consentir à leur jouer sa grande Rapsodie ?

— Elle s'y refuse péremptoirement.

— Elle s'y refuse parce qu'elle est toujours entre deux morceaux difficiles — l'un à oublier, l'autre à étudier, — ce qui fait qu'elle ne sait exécuter l'un ou l'autre qu'à une certaine heure, qu'à une certaine minute ! — Elle et ses nombreuses compagnes ne savent pas ce que c'est que la musique. Et elles n'aiment pas la musique ! La preuve en est qu'une fois mariées, elles abandonnent presque toutes leur instrument. Vos regrets, Monsieur Quelconque, — qui sont ceux de tous nos pères de familles, de tous les vrais musiciens, — me prouvent que j'ai raison en proposant une réforme de l'enseignement musical dans les Conservatoires d'amateurs. Cette réforme est simple et facile à pratiquer. Elle s'applique non seulement au piano, mais à tous les instruments, la voix y comprise. Elle consiste à inscrire au programme d'études tous les exercices pratiques qui peuvent former l'oreille et le goût et éveiller en l'esprit des élèves le sentiment de la personnalité. Elle consiste à familiariser les amateurs avec le beau, à leur faire connaître les styles des grands maîtres, à les mettre à même de les comparer et de les analyser. Elle consiste à leur fournir un mécanisme instrumental suffisant pour déchiffrer sans fautes des morceaux de moyenne difficulté, ainsi que des connaissances techniques et esthétiques qui les mettent à même d'interpréter les œuvres avec sentiment et sans sentimentalité, avec émotion et sans nervosité, avec rythme et sans tapage. Et que si des élèves sont doués d'aptitudes physiques naturelles telles qu'ils puissent, sans pour cela devoir sacrifier les études de style, arriver à interpréter des morceaux de haute virtuosité, qu'on les pousse aux études de mécanisme ! Mais, pour Dieu ! pas avant d'avoir formé leur esprit et leur cœur à la compréhension et à l'amour de l'art ! Nous aurons alors des amateurs qui iront au concert, non plus guidés par le snobisme, mais poussés par le désir de s'approcher du Beau ! Des amateurs qui goûteront mieux les œuvres, parce qu'ils seront familiarisés avec leur structure et en sauront analyser les procédés expressifs, parce qu'aussi ils

auront eu préalablement l'envie de les étudier. Quant aux élèves se destinant à la carrière d'artistes, ils ne seront plus entravés dans leurs études par la participation à leurs leçons de camarades amateurs. Ils travailleront d'arrache-pied à surmonter les difficultés techniques qui deviennent de jour en jour plus grandes et aborderont aussi l'étude des questions philosophiques et d'esthétique générale dont la connaissance est nécessaire à l'artiste de nos jours. Quant aux professeurs enfin, ils pousseront un bruyant et joyeux soupir de satisfaction, en se sentant déchargés de leur rôle ingrat de maîtres ès gammes et arpèges, et ils seront heureux de redevenir ce qu'étaient jadis les maîtres de musique, des initiateurs au culte de l'éternelle Beauté !

— Je saisis, cher Monsieur, toute l'importance de cette réforme, j'apprécie tous les avantages qu'elle présente... Mais la mise en action de vos idées, le programme d'études à rédiger, les moyens techniques d'obtenir les résultats artistiques que vous cherchez, que tout cela est compliqué, et difficile, — sinon impossible, — de réalisation !

— Tout cela est au contraire très simple. Il faut d'abord présenter notre projet aux musiciens professionnels de notre pays. Puis leur demander ceci :

Peut-on enseigner à des enfants musicalement bien doués :

1° *à écouter la musique et à l'entendre ?*

2° *à déchiffrer ?*

3° *à phraser et à faire des nuances, sans imiter servilement des modèles ?*

4° *à transposer ?*

5° *à improviser ?*

6° *à noter mélodies et harmonie ?*

7° *à avoir une idée générale du mouvement musical à travers les âges, à connaître les maîtres et leurs œuvres les plus célèbres, avec exemples à l'appui, citation de thèmes, etc. ?*

8° *à comprendre et à savoir — en deux mots — la musique ?*

Il n'est pas d'autre question à poser, Monsieur Quelconque ! Si les professionnels de notre pays répondent *oui* à notre questionnaire, la réforme est accomplie, car les moyens sont des plus faciles. Il ne s'agit que de se mettre à enseigner ce que l'on n'enseignait pas.

— Et que répondront, à votre avis, les professionnels de notre pays ?

— Ils répondront : *oui*.

— Mais qu'adviendra-t-il des enfants non doués musicalement ?

— Oh, ceux-là, on les élimine !

— Vous êtes radical, cher Monsieur ! Mais une fois ce *oui* obtenu, que ferez vous ?

— Nous irons visiter les membres de comités de Conservatoires et leur dirons : « Vous vous dévouez, Messieurs, depuis longtemps aux progrès de la musique en notre pays. Pour tous vos efforts persévérants, pour votre zèle et vos nobles et artistiques intentions, tous les musiciens vous sont reconnaissants ! Mais nous avons la certitude que vous n'êtes pas dans la bonne voie. Nous venons vous demander de faire de vos élèves des musiciens et non des virtuoses. La réforme de l'enseignement est facile à opérer. Nous nous en chargeons si vous y consentez. Dites oui et vous rendrez service à l'Art et au pays ! »... Que pensez-vous que répondront à cela les plus intelligents et les plus musiciens de ces messieurs, Monsieur Quelconque ?

— Ils répondront : *oui* !

— Et les autres, ceux qui...

— Oh, ceux-là, on les élimine !

— Vous êtes radical, Monsieur Quelconque !

E. Jaques-Dalcroze.



UN DERNIER MOT SUR ALFRED BRUNEAU

J'ai déjà traité et même, à ce qu'il me semble, épuisé le néant de ce sujet. Je n'y reviendrais pas, si cette non-musique ne trouvait encore de quasi officiels apologistes. Une revue très mince, mais qui « s'honore d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique », veut nous apprendre « qu'il n'est pas permis de contester à M. Bruneau les dons supérieurs de l'artiste : tout d'abord, le plus grand de tous, l'émotion sincère et profonde » une mélodie abondante et pleine, prolongée; d'une étoffe très solide; la science de l'écriture musicale et de la belle construction symphonique ». Et comme type de ces mélodies indéchirables et de ces architectures cyclopéennes, on nous cite le prélude de l'*Enfant Roi*. Tous ceux qui ont écouté une seule ligne de la partition prônée concluront que l'auteur anonyme de ce pâteux panégyrique parle de la musique comme un aveugle des couleurs. A ceux-là je conseille de tourner les talons aussitôt, et de ne pas me suivre dans le Musée des horreurs que je vais entr'ouvrir une fois encore, — la dernière, espérons-le. Mais d'autres lecteurs, en Province ou à l'Étranger, peuvent s'en laisser imposer un instant, et croire qu'il y a malgré tout quelque chose de commun entre M. Alfred Bruneau et la musique française moderne. C'est une erreur que pour l'honneur de notre pays il importe de cautériser promptement : les choses que M. Bruneau couche sur le papier ne sont ni françaises ni allemandes, ni anciennes ni modernes, ni passionnées ni sereines, ni simples ni compliquées, ni mélodiques, ni harmoniques, ni rythmiques : et, cela, pour la raison péremptoire que ces amas de notes ne sont, à aucun degré, de la musique.

C'est ce que j'ai déjà montré à propos de l'*Ouragan*, et l'approbation unanime des musiciens (1) m'est une preuve que j'ai

(1) Il va sans dire que je ne veux parler ni de « l'aliboron du *Monde musical* », à qui le *Monde artiste* du 30 juillet dit si drôlement son fait, ni de l'universelle incompétence d'un Camille Mauclair.

touché du doigt l'évidence. Il n'y a, de l'*Ouragan* à l'*Enfant Roi*, qu'une seule différence : la musique de cette dernière partition est plus factice et plus vide encore. Voici la première phrase du prélude : c'est un appel d'une solennité niaise, que Meyerbeer eût méprisé avec raison :



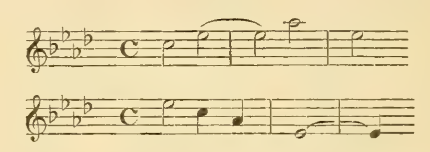
Ayant extirpé cette belle chose des circonvolutions les plus reculées de son cerveau, M. Bruneau, qui est un homme fort décent, a voulu l'habiller, avant de la présenter en public. Mais comme son génie ingrat, après un tel effort, lui refusait obstinément un contresujet ou une harmonie congruente, force lui a été de revêtir son idée avec un lambeau d'elle-même, pris en mouvement accéléré suivant une recette chère à l'école :



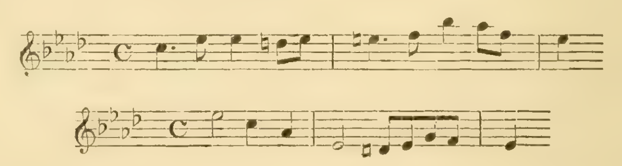
Ici M. Bruneau s'est reposé, aussi fier que le Créateur lorsqu'il eut tiré notre mère Ève d'une côte d'Adam. Puis il s'est dit : « Attention ! ne prodiguons pas d'un seul coup tant de richesses. » Et il nous a fait entendre, dans une première mesure, le motif d'accompagnement seul, auquel vient astucieusement se joindre ensuite le motif principal. Nous obtenons ainsi quatre mesures; après quoi la nécessité de moduler s'impose. Puisque nous sommes dans un paisible *ut* majeur, prenons, par exemple, la tonalité de *si* majeur, qui est très éloignée, et assénons-la brusquement. Retombons en *ut* sans crier gare, puis en avant le *ré bémol* majeur ! Pourquoi ? Parce qu'ayant d'abord passé au demi-ton inférieur, les règles de la symétrie exigent une parallèle excursion de l'autre côté. Et voilà notre première page construite, sans que nous ayons eu besoin un seul instant de faire appel au sentiment musical. Un sourd-muet à qui l'on eût enseigné le contrepoint n'aurait pas mieux exécuté ce tour de force.

Cette première page, répétée, nous fournira la fin du prélude, avec cette seule différence que nous commencerons par la modulation en *ré bémol*, devenu ici mineur, et que la phrase se transportera ensuite non plus en *si*, mais en *mi*, pour préparer (combien laborieusement !) le ton de *la* qui sera celui de notre première scène. Reste à trouver le compartiment central, qui tiendra séparées les deux parties semblables et achèvera ce rudimentaire échafaudage. Il s'agit ici d'être élégiaque et tendre,

afin que le contraste secoue les plus épaisses nervosités. Quelle tonalité choisir? Du bémol, sans aucun doute, et par exemple *la bémol.* Mais une tonalité ne suffit pas, hélas! Il faut quelque chose qui de loin au moins ressemble à une mélodie. Où trouver cela, ô sainte Justice, ô divine Vérité? Prenons-nous la tête à deux mains, pensons, calculons, combinons, et surtout soyons émus, ventrebleu! Versons de chaudes larmes sur le père, et la mère, et l'enfant, et sur Paris, et sur ceux qui travaillent, et sur le pain qu'ils pétrissent avec éloquence. Rien ne vient encore? Invoquons alors la sainte mémoire de l'homme qui jamais, au grand jamais, ne sut ce que c'était qu'une phrase : Emile Zola. Mais le grand ami qui de lui-même posa sur son front la couronne des martyrs garde enfin un silence dont il ne connut jamais le prix sur terre. Il nous laisse nous en tirer comme nous pourrons. Alors nous alignerons des notes, au petit bonheur. Ecrivons l'accord parfait, d'abord en position de sixte et en montant, puis en quarte et sixte descendante :



Ajoutons quelques notes de passage et broderies à la première ébauche, et à la seconde un ornement où se retrouve le souvenir de nos anciennes études de violoncelle, et nous obtiendrons les deux tronçons suivants :



C'est là que le panégyriste précité tombe en extase, et nous révèle qu'en ces suites de notes « M. Alfred Bruneau a mis tout son cœur ». J'avais, pour ma part, une plus haute idée du cœur de M. Bruneau. Mais on n'est jamais mieux trahi que par un sot ami. Ces mélodies en effet peuvent faire sourire au premier abord par une certaine rondeur facile, qui rappelle les plus mauvais moments de M. Massenet. Mais on s'aperçoit ensuite qu'elles n'ont même pas le mérite de la banalité : elles n'existent point, c'est tout ce qu'on en peut dire. Ce sont des notes mises au bout l'une de l'autre sur du papier à cinq lignes, mais où nulle oreille musicale ne reconnaîtra jamais une suite, un enchaînement quelconque. Nous allons maintenant étirer le

premier de ces simili-motifs en y ajoutant d'insipides rosalies (groupes de notes transposés de degré en degré). Comment l'accompagner ? Mais tout simplement en tierces, puisque nous ne trouvons pas et ne trouverons jamais d'harmonie caractéristique et colorée :



Quant au second, nous le ferons reposer sur le motif d'accompagnement du début : et il se trouvera peut-être un critique assez pédantesquement ignorant pour s'exclamer, à cet endroit, sur notre « science » :



Cet accompagnement est si beau d'ailleurs, qu'il continue même après épuisement de nos deux mesures de notes, agrémenté alors d'arbitraires contrepoints, dont l'ineptie est digne tout au plus d'une classe élémentaire de quelque Conservatoire de province :



Et l'officieux commentateur devient ici le plus féroce des ironistes inconscients. « Vous remarquerez, dit-il, que chez tout autre compositeur cette page eût facilement incliné vers un peu de banalité ; ici elle garde toujours un sens élevé. » Que nos compositeurs se rassurent : pas un, à ma connaissance, n'eût eu le triste courage d'écrire et de mettre en partition de telles inanités.

J'ai terminé mon analyse ; si j'ai fait souffrir M. Bruneau, qu'il me le pardonne. Je n'ai pas souffert moins que lui à relire, une fois encore, une œuvre aussi maudite d'Apollon. Je n'y ai pas trouvé la plus légère trace de musique. Je renonce à comprendre

pourquoi un galant homme s'obstine à élaborer péniblement de volumineuses partitions, alors que la nature lui a radicalement refusé l'inspiration, le talent et même le simple instinct musical. Cela rappelle le mot d'un ancien régent de notre Palais-Garnier : « Je n'ai pas de chance : me voilà directeur de l'Opéra, et je déteste la musique ! » Mais il y a cette différence que M. Bruneau est l'artisan de sa propre infortune. C'est lui qui s'est condamné lui-même aux affres de l'impuissance et aux affronts de l'insuccès ! Pourquoi ? Par quelle folie ascétique ? Par quelle besoin furieux de mortification ? Saint Bruneau dépasse en rigueurs saint Bruno.

Louis Laloy.



LES SONS INFÉRIEURS

ET LA THÉORIE DE M. HUGO RIEMANN (1)

La suite de la dissertation de M. Riemann est si singulière que, tout d'abord, on se demande si l'examen n'en serait pas aussi superflu qu'oiseux. Le contenu en est évidemment suranné. Pourtant, M. Riemann n'a jamais désavoué publiquement cet opuscule; au contraire, nous le verrons ailleurs, et beaucoup plus tard, employer des arguments analogues, en se réclamant encore de Helmholtz pour faire état d'une hypothèse reconnue depuis bien longtemps inexacte. Il peut donc importer de relever les erreurs propagées sous le couvert d'une telle autorité, et il ne semblera peut-être pas non plus inutile de suivre pas à pas, dans la pensée de M. Riemann, la curieuse genèse de sa théorie.

Jusqu'à présent, M. Riemann ne paraît guère avoir obéi à une quelconque idée directrice, en procédant à ses expériences. Aucune ne répond perceptiblement à un but précis. Si on n'était pas prévenu qu'il s'agit de « l'existence objective des sons inférieurs », on se demanderait à quoi elles riment. On dirait que M. Riemann a voulu simplement s'offrir la distraction d'entendre des sons résultants, et, ayant choisi l'harmonium, il est tout surpris de ce qu'il obtient sur cet instrument, où les sons désirés sont exceptionnellement nombreux et forts. Il s'amuse à altérer un intervalle pour voir ce qui arrivera. Les expériences se succèdent sans qu'on puisse discerner la raison cohérente de leur enchaînement, sans qu'on aperçoive, entre elles, un rapport présumable, et autre chose de commun que les étonnements de l'opérateur. Le reste de la brochure est à l'avenant. Remarques et déductions se déroulent à la file, en alinéas numérotés, — et M. Riemann s'étonne toujours.

Incité par son observation précédente, il est de nouveau « frappé » (p. 6, § 4) de l'effet disproportionné produit, par l'altération minime d'un intervalle, sur la hauteur du *plus grave* des sons résultants possibles. Il s'émerveille que, ce son résultant le plus grave étant un *Ré* d'une hauteur donnée pour

(1) Suite. Voir les numéros 1, 3 et 5 du *Mercure musical.*

la tierce majeure juste *Ré* (4) — *fa dièse* (5), il tombe à la neuvième inférieure (*Do*) pour la tierce légèrement faussée *Ré* (9) — FA dièse (11), et que, pour une altération intermédiaire, pour une moindre diminution, *Ré* (13) — *fa* dièse (16), il descende même une octave et une sixte au-dessous du *Ré* de la tierce juste, en devenant un *fa* dièse un peu trop bas.

M. Riemann confond ici tranquillement la hauteur absolue des sons d'un intervalle et leur rapport de vibrations. C'est ce rapport *seul*, exprimé sous sa forme *irréductible*, qui détermine le nombre des sons résultants possibles. La tierce majeure *Ré* (4) — *fa dièse* (5) donne 4 sons résultants distincts, les sons 1, 2, 3 et 4. A la hauteur absolue d'un *Ré* de 36 vibrations et d'un *fa dièse* de 45 vibrations, elle ne donnera pas un son résultant de plus, mais ils feront respectivement 9, 18, 27 et 36 vibrations. En revanche, la tierce *Ré* (9) — FA dièse (11), qui donne les 10 sons résultants distincts 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 et 10, en donnera autant et pas un de moins, si on la transporte à la même hauteur absolue, soit *Ré* (36) — FA dièse (44), mais ces sons feront respectivement 4, 8, 12, 16, 20, 24, 28, 32, 36 et 40 vibrations. Nous n'avons pas à tenir compte, ici, des harmoniques, qui ne fourniraient que des sons résultants nouveaux (distincts des précédents) plus élevés, et il est facile de constater que, pour un intervalle basé sur un *Ré* de 36 vibrations, le son résultant *le plus grave* fera 9 vibrations avec la tierce majeure ($\frac{5}{4}$), et n'en fera plus que 4 avec la tierce fausse ($\frac{11}{9}$), et qu'entre ces deux sons, *Ré* (9) et *Do* (4), il y aura la distance d'une neuvième majeure. Si nous comparions de la même manière les tierces $\frac{5}{4}$ et $\frac{16}{13}$, nous trouverions, comme son résultant *le plus grave*, pour la tierce majeure ($\frac{5}{4}$) juste, *Ré* (52) — *fa dièse* (65), un *Ré* de 13 vibrations, et pour la tierce ($\frac{16}{13}$) fausse, *Ré* (52) — *fa* dièse (64), un *fa* dièse (un peu bas) de 4 vibrations. Il est aisé de comprendre le pourquoi de ces différences, et, ce qui serait étonnant, et même inconcevable, c'est qu'on ne les rencontrât point.

M. Riemann, néanmoins, en est suffisamment « frappé » pour en tirer des conclusions inopinées. « La cause de l'aperception (représentation consciente) des sons résultants, continue-t-il (p. 7, § 5), ne peut être, qu'en partie, purement mécanique. Si cette aperception *dépendait uniquement de la différence de vitesse des vibrations* (c'est-à-dire de la différence entre les nombres de vibrations pour un temps donné), *en altérant graduellement un intervalle, on devrait constater une élévation ou un abaissement progressifs de la hauteur du son résultant...* »

Encore qu'il cite à ce propos Helmholtz, et profite d'une

faute d'impression probable (1) qu'il ne sait pas corriger lui-même, M. Riemann confond ici le son résultant *de premier ordre*, et *le plus grave* de tous les sons résultants possibles, lequel est quelquefois un son résultant d'ordre subalterne; mais, en même temps et toujours, le son *fondamental* de la « résonance » à quoi appartient l'intervalle considéré. C'est exclusivement le son résultant *de premier ordre*, le premier *possible*, qui dépend de la *différence des vibrations*, et il est clair que, « en altérant graduellement un intervalle » quelconque, on obtiendra fatalement « une élévation ou un abaissement *progressifs* de la hauteur *du son résultant* » *de premier ordre*.

Au contraire, la hauteur absolue du son fondamental de la résonance, ou son résultant *le plus grave*, dépend exclusivement du *rapport de vibrations* des sons de l'intervalle, exprimé sous sa forme la plus simple ou irréductible. Une tierce majeure $\frac{5}{4}$ donnera un nombre de sons résultants possibles dont *le plus grave* sera le son 1, c'est-à-dire un son faisant 5 fois moins de vibrations que le son le plus aigu de l'intervalle et 4 fois moins que l'autre son. Que la même tierce majeure $\frac{5}{4}$ soit représentée, en vibrations réelles, par $\frac{50}{40}$, $\frac{45}{36}$, $\frac{65}{52}$ $\frac{585}{468}$, ou autrement, c'est toujours et exclusivement l'immuable *rapport de vibrations* $\frac{5}{4}$ qui détermine la hauteur absolue du son résultant *le plus grave*, lequel, faisant 1 vibration pour la tierce $\frac{5}{4}$, fera, pour les autres respectivement, 10, 9, 13 et 117 vibrations et constituera, dans *tous* les cas, comme son fondamental de la résonance, l'unité de vibration dont le nombre de vibrations, non seulement des sons de l'intervalle, mais *de tous les sons résultants possibles*, sera un multiple entier.

Si, supposant un *Ré* de 468 vibrations réelles, nous amenons à la même hauteur absolue les intervalles $\frac{5}{4}$, $\frac{16}{13}$ et $\frac{11}{9}$ de M. Riemann, nous trouverons, en effet, une progression descendante par demi-tons pour le son résultant *de premier ordre*, de hauteur déterminée par la *différence* des vibrations; à savoir, pour la tierce majeure ($\frac{5}{4}$) juste, *Ré* (468) — *fa dièse* (585), un *Ré* de 117 vibrations; pour la tierce ($\frac{16}{13}$) fausse, *Ré* (468) — *fa* dièse (576), un *do* dièse (un peu bas) de 108 vibrations; et pour la tierce ($\frac{11}{9}$) altérée, *Ré* (468) — FA dièse (572), un *Do* de 104 vibrations.

Mais le rapport de vibrations de la tierce majeure ($\frac{5}{4}$) nous

(1) Le C de *Cis*, chez Helmholtz, ne peut être évidemment qu'une faute d'impression pour l'altération $\frac{65}{64}$ citée par M. Riemann, puisque la tierce majeure $\frac{5}{4}$ juste ou $\frac{65}{52}$ donne le son résultant *de premier ordre Ré* (13) ou *d*, et la tierce faussée $\frac{16}{13}$ ou $\frac{64}{52}$ donne le son *do* dièse (12) ou *cis*, et non pas *Cis* dont la majuscule indiquerait un abaissement d'une octave au-dessous de *cis*.

montre que le son résultant *de premier ordre* y est en même temps *le plus grave* (5 — 4 = 1) de tous les sons résultants possibles. La tierce majeure $\frac{585}{468}$ est donc incapable de produire un son résultant plus grave qu'un *Ré* de 117 vibrations; tandis que le rapport $\frac{16}{13}$, nous fournissant le son 3 comme résultant *de premier ordre* (16 — 13 = 3), nous indique que la tierce fausse $\frac{576}{468}$ a, pour son résultant *le plus grave*, un son faisant 3 fois moins de vibrations que le *do* dièse (108), c'est-à-dire un *fa* dièse de 36 vibrations. Pareillement, le rapport $\frac{11}{9}$, avec le son 2 comme résultant *de premier ordre* (11 — 9 = 2), nous révèle que la tierce altérée $\frac{572}{468}$ a, pour son résultant *le plus grave*, un *Do* de 52 vibrations.

Il y a donc là deux phénomènes bien distincts : d'une part, le *premier* son résultant possible, déterminé par la *différence* absolue des nombres de vibrations des deux sons de l'intervalle ; d'autre part, le nombre des sons résultants possibles, dont dépend la condition du son résultant *le plus grave*, — nombre possible déterminé par le *rapport de vibrations* des sons de l'intervalle, indépendamment de leur hauteur absolue.

Cette distinction a échappé à M. Riemann. Il brouille tout et se perd dans le méli-mélo qu'il crée lui-même, en essayant d'en expliquer la complexité déconcertante et illusoire.

« A mon avis et d'après l'expérience que j'en ai, — dit-il, et c'est lui qui souligne (p. 7, § 5), — la chose doit se passer de telle sorte que, en abaissant graduellement le son aigu d'une tierce majeure $\frac{5}{4}$, le son résultant descend vers le grave, non pas par bonds irréguliers, mais peu à peu, par une marche insensible et progressive ; et, *en même temps, il reste toujours le « son inférieur » juste d'au moins l'un des sons de l'intervalle...* »

De quel son résultant M. Riemann veut-il parler, en disant « ... *le* son résultant... » ? Il y en a beaucoup. Mais rien que des deux dont il s'occupe surtout, lequel est-ce ? *Le plus grave* de tous, ou bien le son résultant *de premier ordre?* On est induit à croire que c'est bien celui-ci, puisqu'il « ... descend *progressivement* vers le grave... ». Mais comment M. Riemann peut-il prétendre que cedit son résultant, au cours de sa descente progressive, « reste *toujours* le *son inférieur juste* d'au moins l'un des sons de l'intervalle » ? Il vient de nous présenter plusieurs intervalles dont trois tierces correspondant aux rapports $\frac{5}{4}$, $\frac{16}{13}$ et $\frac{11}{9}$. Nous avons reconnu la « descente progressive » par demi-tons de leurs sons résultants *de premier ordre* respectifs. Examinons donc la position de ceux-ci en qualité de « sons inférieurs ».

Pour la tierce majeure juste $\frac{5}{4}$, ce son résultant de premier ordre fait 1 vibration, c'est-à-dire, pour un temps donné, 4 fois

et 5 fois moins de vibrations que les sons de l'intervalle : il est donc le « son inférieur $\frac{1}{4}$ » de l'un et le « son inférieur $\frac{1}{5}$ » de l'autre.

Mais pour la tierce faussée $\frac{16}{13}$, ce son résultant de premier ordre, distant du précédent d'un demi-ton, fait 3 vibrations dans le même temps que les sons de l'intervalle en font respectivement 13 et 16, autrement dit, fait $\frac{3}{13}$ (trois treizièmes) et $\frac{3}{16}$ du nombre de vibrations de ces sons. Il n'est donc le « son inférieur » ni de l'un, ni de l'autre; car la série des « sons inférieurs » de M. Riemann, selon ses propres instructions, est l'inverse de la série des « harmoniques supérieurs » et composée de sons faisant 2, 3, 4, 5, 6, etc., fois moins de vibrations que le son « prime » fondamental aigu, c'est-à-dire en nombre correspondant à la série des sous-multiples entiers du nombre de vibrations de ce son « prime » aigu. Et, en effet, on chercherait en vain, parmi les « sons inférieurs » d'un *Ré* de 13 vibrations et d'un *fa* dièse de 16 vibrations, un *do* dièse de 3 vibrations, et, même en continuant la série de ces « sons inférieurs » jusqu'à l'infini, on n'y rencontrerait *jamais* un son correspondant à une octave de ce *do* dièse plus ou moins éloignée dans le grave.

Enfin, si nous accompagnons, plus loin, ce son résultant de premier ordre dans sa descente progressive, nous trouvons, pour la tierce altérée $\frac{11}{9}$, un *Do* de 2 vibrations, lequel, à cette hauteur absolue, *n'existe pas*, lui non plus, parmi les « sons inférieurs » d'un *Ré* de 9 vibrations ou d'un FA dièse de 11 vibrations. Le premier *Do* correspondant qu'on puisse trouver, dans la série des « sons inférieurs », est un *Do* de 1 vibration, octave grave du *Do* (2).

Nous venons d'examiner les intervalles de M. Riemann sous la forme de leur rapport irréductible. Si nous exprimons la tierce majeure $\frac{5}{4}$ en vibrations réelles, nous aurons, pour la tierce juste *Ré* (468) — *fa dièse* (585), le son résultant *de premier ordre Ré* de 117 vibrations (585 — 468 = 117). Et de même que le *Ré* (1) de tout à l'heure vis-à-vis de la tierce *Ré* (4) — *fa dièse* (5), ce *Ré* (117) sera le « son inférieur $\frac{1}{5}$ » du *fa dièse* (585 : 5 = 117), et le « son inférieur $\frac{1}{4}$ » du *Ré* (468 : 4 = 117). Si, conformément aux indications de M. Riemann, nous altérons graduellement cette tierce majeure juste $\frac{585}{468}$, en abaissant chaque fois le son aigu de 1 vibration, il arrivera naturellement que le son résultant *de premier ordre*, déterminé par la *différence* des vibrations, « *descendra peu à peu vers le grave*, *par une marche insensible et progressive* ». Nous obtiendrons ainsi, pour une tierce $\frac{584}{468}$, un son résultant de 116 vibrations; pour une tierce $\frac{583}{468}$, un son résultant de 115 vibrations; pour une tierce $\frac{582}{468}$, un son de 114 vibrations; pour une tierce $\frac{581}{468}$, un son

de 113 vibrations ; etc. Et nous devrons constater que, jusqu'ici, *aucun* des sons résultants obtenus n'existe dans la série des « sons inférieurs », ni de l'un, ni de l'autre, des sons de l'intervalle correspondant.

Après ces vérifications diverses, on ne s'explique déjà pas trop comment M. Riemann a pu trouver que « *le* son résultant, descendant *progressivement* vers le grave,... reste *toujours* le *son inférieur juste* d'au moins *l'un* des sons de l'intervalle ». Mais si M. Riemann avait réfléchi un instant, il aurait songé que, pour les deux sons de tout intervalle quelconque, possible et imaginable : ou bien les nombres de vibrations respectives sont premiers entre eux ; ou bien ces nombres de vibrations sont des multiples de deux nombres premiers entre eux et, dans ce cas, ils ne représentent rien autre chose que le rapport irréductible dont ils constituent l'expression plus ou moins complexe, et sont soumis aux lois qui régissent ce rapport.

Or, deux nombres premiers entre eux ne sont jamais, *ni l'un*, *ni l'autre*, divisibles par leur *différence*, sinon lorsque cette différence est 1. Pour la tierce majeure $\frac{585}{468}$, ou pour n'importe laquelle des innombrables manières d'exprimer la tierce $\frac{5}{4}$ en vibrations réelles, on pourrait se divertir à chercher, en diminuant graduellement l'intervalle, combien de fois il arrive que le nombre de vibrations du son résultant *de premier ordre* soit réductible à l'unité. Alors, *et seulement alors*, le son obtenu appartiendrait à la série des « sons inférieurs » de l'intervalle. Cela n'arriverait certes pas « *toujours* ». Rarement, d'abord ; puis, à mesure qu'on resserrerait l'intervalle, de plus en plus fréquemment de la seconde maxime $\frac{8}{7}$ à l'unisson.

Mais, si, pour apparaître en qualité de « son inférieur » au cours de la « descente progressive », le son résultant de premier ordre *doit nécessairement* être ou représenter le son 1, alors il est le « son inférieur *commun* » des *deux* sons de l'intervalle. Et il s'ensuit que « *le* son résultant descendant *progressivement* vers le grave » ne peut JAMAIS être ou « rester le son inférieur juste *de l'un*, seulement, des sons de l'intervalle » puisqu'il l'est *toujours* nécessairement de tous *les deux* ensemble, chaque fois qu'on le rencontre apte à jouer le rôle de « son inférieur ».

JEAN MARNOLD.

(*A suivre.*)



MIETTES HISTORIQUES

ECLIPSE D'ÉTOILE.

Toujours à la recherche des *pourquoi* et des *comment*, soucieux de vérité, plein de la passion de l'inédit, qu'il s'agisse d'un aveu échappé à des lèvres mortes aujourd'hui, des hommages lointains rendus au génie, d'un peu de gloire, par endroits voilée d'ombre, je glane de menus faits, des preuves délaissées par d'autres qui les tinrent sans doute pour négligeables ; enfin, je collectionne des tenants et des aboutissants qui seront de modestes contributions apportées à l'histoire des grands artistes, des personnalités secondaires mal connues de nos jours, de tous les artisans du passé. Ce faisant, je n'ignore point que je serai regardé comme un amateur de fragiles détails, un amoureux de poussières inutiles. Et pourtant j'ai conscience de faire bonne besogne, car rien ne doit paraître indifférent de ce qui touche à la mémoire des noms glorieux. Cela dit pour répondre aux quelques « observations » d'un lecteur qui pense que « vouloir compléter certaines biographies, c'est faire œuvre d'inventeur de curiosités, sans besoin apparent ».

Je continuerai donc mon métier de glaneur, car, outre qu'il me procure de rares plaisirs, je le tiens pour assez difficile et digne d'intérêt.

Dernièrement, ayant eu l'occasion de relire quelques études concernant Henriette Sontag, je fus frappé par l'absence de tout détail sur le retour possible, à Paris, de la grande cantatrice, en 1830. Quoi ? pensai-je, au lendemain de son triomphe à Londres, à la suite de ses brillantes étapes aux Italiens, en 1826 et 1828, la Sontag n'aurait pas été sollicitée de reparaître sur la scène qui avait consacré son merveilleux talent ? Cela me paraissait improbable. Je cherchai. J'ai trouvé.

Mais pour présenter ma trouvaille, il me faut jeter un rapide regard sur les débuts de la célèbre Rosine.

C'est le 15 juin 1826 que Mlle Sontag, venant de Berlin, où elle avait été applaudie et couronnée, se présenta aux suffrages du

public parisien. Elle avait alors 21 ans et se faisait remarquer par la décence de ses manières, sa démarche aisée, le charme de son physique et la beauté de son organe.

Dans le *Barbier de Séville*, elle produisit un effet énorme, car elle excellait surtout dans le genre de Rossini, et sa vocalisation facile faisait d'elle la meilleure interprète du maître italien.

Le rédacteur du *Figaro* d'alors disait, entre autres choses, dans sa chronique : « A peine Mlle Sontag a-t-elle fait entendre les premières phrases de sa cavatine, que des applaudissements mérités ont fait disparaître l'émotion naturelle qu'elle éprouvait... Mlle Sontag est déjà actrice ; son séjour à Paris achèvera de la former. Une physionomie piquante et pleine d'expression, beaucoup de finesse et de grâce, voilà des qualités précieuses, et qu'elle saura mettre à profit. Mais qu'elle se garde de les outrer. »

Son engagement avait été fait par l'intermédiaire de Maurice Schlesinger, le 14 mai 1826. Il arrêtait que l'artiste allemande se mettait « à la disposition de l'Académie royale de Musique et du Théâtre-Italien depuis le 15 juin jusqu'au 31 juillet et qu'elle s'engageait à donner pendant le temps précité 12 représentations ». L'Administration s'engageait de son côté à lui faire payer la somme de douze mille francs pour prix des douze représentations.

Le 23 juillet 1826, un nouvel engagement liait la Sontag au Théâtre-Italien pour une durée de deux années, à dater du 15 décembre 1827 jusqu'au 14 décembre 1829 et au prix de 35.000 francs par an. Ce contrat comportait les articles additionnels suivants : « Mlle Sontag jouira dans les deux ans de « son engagement, d'une représentation à son bénéfice garantie « à la somme de dix mille francs, et composée d'un opéra nou- « veau, non encore joué à Paris. Elle pourra pour cette repré- « sentation augmenter le prix des places si bon lui semble. Elle « aura droit à un congé de deux mois consécutifs chaque « année, entre le 1er avril et le 30 juin ; mais l'administration « en fixera l'époque, et aura la faculté de prolonger d'un mois « chaque congé, dans la ville où se sera volontairement rendue « ladite demoiselle Sontag ; elle se réserve aussi le droit de « l'envoyer à Londres, en lui payant ses frais de voyage pour le « retour, et son logement. Pendant ce mois cette artiste jouera « au profit et pour le compte de l'Académie royale de musique, « mais jouira de son traitement ordinaire de trente-cinq mille « francs, ainsi que du produit des concerts dans lesquels elle « se fera entendre.

« Dérogeant à une portion de l'article 3, Mlle Sontag aura

« la liberté de se retirer du théâtre pour se marier, mais ne « pourra le faire qu'à l'expiration du septième mois de service « actif qui suivra celui où elle aura prévenu l'administration, « et par écrit, de son dessein de retraite (1). »

Ce dernier paragraphe s'explique ainsi. La jeune cantatrice avait fait connaissance à Berlin, en 1824, du comte Rossi, secrétaire de la Légation. Fort épris de la diva, le comte avait voulu l'épouser dans la grâce de ses dix-neuf printemps ; mais sa famille et le prince régnant de son pays s'y étant opposés, les deux fiancés prirent patience, tout en affirmant leur désir de se marier.

Après un nouveau stage à Berlin, la Sontag revint à Paris, où, en janvier 1828, dans *Desdemona*, elle obtenait un prodigieux succès. Bientôt elle devenait la rivale de la Malibran dans une troupe sans égale qui comptait Mme Rossi, Mlles Amigo, Heineffeter et MM. Profeti, Graziani, Zuchiudi, Donzelli, Zuchelli, Bordogni, etc. L'année suivante elle alla à Londres et sa représentation à bénéfice produisit la somme énorme de cinquante mille francs.

Cependant la blonde Henriette songeait toujours à son cher comte. Celui-ci, dont les démarches auprès des siens et de la cour piémontaise avaient été renouvelées sans succès, l'épousa secrètement et lui permit de contracter un nouvel engagement au Théâtre royal de Berlin. C'est en cette ville qu'elle reçut la lettre suivante écrite « sous l'approbation et en présence de Rossini » :

« Bologne, Palazzo Rossini, le 30 avril 1830.

« Mademoiselle,

« A l'époque où j'ai obtenu de la maison du roi la direction du Théâtre « royal italien de Paris pour succéder à l'entreprise de M. Emile Laurent, « j'eus l'honneur de vous l'écrire à Londres où vous étiez alors, en juil- « let 1826, en vous exprimant tout mon désir de vous compter toujours au « premier rang de nos premières cantatrices. Vous ne m'avez point répondu ; « je suis parti un mois après pour l'Italie où je suis encore depuis ce mo- « ment et où j'apprends, par la voie des journaux, que vous venez de con- « tracter avec le Théâtre royal de Berlin un nouvel engagement à l'expiration « duquel vous vous proposez d'aller donner des concerts en Russie.

« Cette nouvelle me rassure puisqu'elle dément les buits de votre pré- « tendue retraite du théâtre qui ont circulé et auxquels je vous avoue que « je n'ai pu ajouter foi, parce qu'il me serait impossible qu'à peine arrivée « au plus haut degré d'élévation, passionnée comme vous l'êtes pour votre « art, vous y renonciez si jeune, et dans le moment où ce talent acquiert « chaque jour un nouveau degré de perfection.

(1) Archives du Théâtre-Italien.

« J'aurais été heureux et fier de vous compter parmi les plus beaux talents « qui forment ma compagnie pour la première saison de ma Direction : « voyant que vous ne me répondiez pas, il a bien fallu que je la formasse « sans vous pour ma première année ; mais j'ai la direction et entreprise « du Théâtre royal italien de Paris pour dix années consécutives, et puis- « que vous n'avez pas quitté la carrière théâtrale, j'espère, Mademoiselle, « que vous n'avez pas renoncé pour toujours au séjour de Paris où votre « beau talent est si justement apprécié et applaudi, et où vous êtes chérie « et honorée comme vous le méritez. J'ai su tous vos succès de l'hyver der- « nier, le noble emploi que vous avez fait de votre dernière soirée qui fut « si brillante et si mémorable, et à ces traits, j'ai bien reconnu Mlle Sontag !

« Homme de la société, et amateur passionné de la musique, j'ai pris la « direction du Théâtre royal italien de Paris, non pour en faire une spécu- « lation mercantile, mais pour le porter au plus haut degré de perfection « en y réunissant et faisant paraître tour à tour tous les plus beaux talents « de l'Europe. Vous voyez, Mademoiselle, que votre place s'y trouve na- « turellement marquée, et vous me connaissez assez pour que j'ose me « flatter que sous ma direction les artistes n'auront pas à se plaindre des « égards et des soins qu'il méritent

« Il est impossible que vous ayez pu concevoir l'idée de ne plus vous faire « entendre à Paris. J'ai donc l'honneur de vous proposer d'y revenir, pour « une, deux, trois ou quatre saisons de sept mois chacune, du 1er octobre à « la fin d'avril de chaque année, avec liberté complète d'aller où vous « voudrez le reste de chaque année. Déterminez vous-même le nombre de « saisons pour lesquelles vous voudrez vous engager avec moi ; le plus « long contrat sera le meilleur pour moi. Cette espèce d'engagement vous « laisse la liberté d'aller passer la belle saison à Londres ou en Allemagne « ou en Italie, et nous pourrions commencer au mois d'octobre 1831.

« Veuillez, je vous prie, me répondre à Paris où je vais me rendre, « comptant partir d'ici sous trois jours.

« Rossini, chez qui je vous écris cette lettre, me charge, ainsi que « Mme Rossini, de vous faire un million de complimens et amitiés, et ils « espèrent bien vous revoir à Paris où ils vont retourner au mois d'octobre « prochain. Il reviendra à Paris avec un nouvel opéra qu'il écrit pour l'Aca- « démie royale de Musique. C'est vous annoncer l'apparition d'un nouveau « chef-d'œuvre.

« Adieu, Mademoiselle ; recevez les empressés hommages d'un de vos « plus grands admirateurs et de votre bien dévoué,

« Edouard Robert,

« Directeur du Théâtre royal Italien Paris » (1).

Que répondit la Sontag ? Répondit-elle à cette pressante invite ? Je l'ignore ; mais le certain c'est qu'elle ne revint à Paris que vingt ans plus tard.

Grave rapporte que le roi de Prusse, ayant appris le mariage secret du comte Rossi et de la Sontag, voulut sanctionner cette union. Il ennoblit la jeune femme et par des pièces authentiquées la déclara née de Lauenstein.

(1) Archives du Théâtre-Italien. — Document inédit.

Après des voyages en Russie où elle fut traitée en ambassadrice, Henriette Sontag se retira du théâtre.

C'est alors, selon Thurner, que le roi de Sardaigne voulut bien approuver le mariage de son gentilhomme avec cette charmante reine de l'art

Robert ne fut pas seul à regretter les décisions irrévocables de la brillante diva, car tous les abonnés du Théâtre-Italien eussent été heureux de la revoir et de l'applaudir en cette saison de 1831 qui réunissait, aux grands soirs, Mme Cottin de Fontaine, la princesse de Vaudemont, le comte Léon de Potoski, la duchesse de Montebello, la princesse de Bagration, la comtesse de Sussex, le marquis d'Angosse, le duc de Vallombrosa, le baron de Beaulieu, la princesse de Talleyrand, la duchesse de Vicence, la comtesse Hocquart, le prince de Beauvau, la comtesse de Sailly, les ducs de Caraman, de Noailles, les barons Gérard et de Rothschild, le général Fuller, le comte de Chabrol, la comtesse de Ségur, l'ambassadeur de Russie, le ministre de Bavière, la comtesse Merlin qui avait cimenté l'amitié de la Sontag et de la Malibran, cent autres encore, admirateurs passionnés du *bel canto* et qui payaient leurs places de 1.500 francs à 4.500 francs pour sept mois de saison.

Il était écrit toutefois que la célèbre diva devait revenir à Paris et retourner à Londres dans des circonstances douloureuses. En 1849, son mari ayant perdu toute sa fortune pendant la révolution italienne, la comtesse Rossi remonta sur le théâtre à l'âge de quarante-quatre ans. Celle qui avait coutume de dire autrefois : « Une Donna Anna penchée sur le corps de son père ou une Pamina dans l'air : « *Ach ich fühl's* » qui ne peut émouvoir le public jusqu'aux larmes, n'a aucune idée de Mozart », la sémillante Rosine, la tragique Desdémone reparut triomphante, toujours douée d'une voix divine, d'une grâce exquise. Après avoir gagné 250.000 francs durant la saison anglaise de 1850, après avoir fait battre les cœurs et les mains, à Paris, dans la *Fille du Régiment* et la *Somnambule*, l'élève de Mme Fodor voulut, à l'imitation de Jenny Lind, aller cueillir des lauriers en Amérique et tenter un dernier effort en faveur de ses enfants.

Hélas! elle devait succomber loin des siens, au Mexique, emportée par la fièvre jaune!

Ce n'est pas sans émotion que je compare la destinée de la Sontag à celle de la Malibran.

La première avait débuté dans le luxe et devait périr en pays lointain, tuée par un mal cruel ; la seconde, qui avait besogné à vingt ans pour payer les dettes d'un mari indigne, devait

disparaître accidentellement, en pleine jeunesse, en plein amour, en pleine gloire !

Et j'estime avec Thurner que « c'est avec un soin pieux que l'histoire doit recueillir la vie de ces femmes que l'art a touchées de son nimbe d'or, de ces natures activant leur intelligence par leur ardent amour pour tout ce qui est bon, grand et beau ».

MARTIAL TENEO.





REVUE DE LA QUINZAINE

MUSIQUES NOUVELLES

M. Ducourau : *Pièces* pour piano, sur des thèmes basques. Paris, Édition mutuelle. — Albeniz, Alquier, Bordes, de Bréville, etc... : *Album pour petits et grands*. Paris, Édition mutuelle. — Déodat de Séverac : *En Languedoc*. Paris, Edition mutuelle. — Marcel Labey : *Sonate* pour piano et alto. Paris, Demets. — Albert Groz : *Prélude* pour piano ; — *Heures d'Été* (poèmes d'A. Samain). Paris, Bellon et Ponscarme. — Claude Debussy : *Suite bergamasque*. Paris, Fromont.

Pour charmer sans doute les loisirs de nos vacances, plusieurs maisons d'édition, dont les louables tendances artistiques sont depuis longtemps notoires, viennent de publier toute une série d'œuvres qui prouvent une fois de plus la belle vitalité et le généreux essor de la jeune musique française. L'*Edition mutuelle* (en dépôt à la *Schola Cantorum* et chez Demets) nous offre d'abord — outre d'ingénieuses *Pièces* pour piano de Mme Ducourau sur des thèmes basques — un fort divertissant recueil de brefs morceaux à deux et à quatre mains, heureusement variés et fréquemment délicieux dans leur volontaire simplicité, composés à l'intention des pianistes en herbe par Mlle Blanche Selva — qui possède, vous le voyez, de multiples talents, — MM. Albeniz, Alquier, Bordes, de Bréville, de Castera, Coindreau, Dupuis, Estienne, Gay, Groz, d'Indy, Labey, Pineau, Roussel, Saint-Requier, Samazeuilh, Serieyx, de Séverac, de la Tombelle et Witkowski. C'est pour moi un vif regret qu'une bien anodine collaboration m'interdise de vous parler plus longuement de cet *Album*, pour lequel M. Maurice Denis a dessiné une couverture amusante et claire. Du moins me sera-t-il permis — laissant de côté un de ses feuillets — de souhaiter à tous les autres une prompte diffusion auprès de tous les professeurs de piano intelligents, unanimes à se plaindre que la musique moderne — j'entends celle digne de ce nom — se fasse si rarement abordable aux petits doigts et leur fournisse dès lors un prétexte à se contenter de je ne sais quelles imbéciles élucubrations, propres à fausser irrémédiablement le goût de sensibilités encore en formation... Il faut donc savoir gré à l'*Edition mutuelle* d'avoir comblé cette fâcheuse lacune. Il faut la remercier aussi d'avoir mis en vente les dernières productions de M. Déodat de Séverac, particulièrement goûtées au concert de la *Schola Cantorum* qui révéla, voici quelques semaines, à un public dès l'abord conquis, ce jeune musicien auquel un si bel avenir paraît être réservé. Dans les deux mélodies sur des poésies de Verlaine et d'Edgar Poë comme dans la suite pour piano *En Languedoc* (1) exquisement poétique et colorée, on retrouve

(1) Dont Louis Laloy a déjà dit tout le bien qu'il fallait (*Mercure musical*, n° 3, p. 134).

l'éloquence persuasive, la sincérité agreste, le singulier parfum de terroir, l'impression de plein air, en un mot toutes les qualités qui, dès ses débuts, avaient fait retenir le nom de M. de Séverac, jointes cette fois-ci à une sûreté plus grande de composition et à une dextérité d'écriture dont les harmonieuses complexités savent pleinement exprimer désormais les nuances du sentiment intérieur.

C'est aussi cette expansion prédominante du tempérament personnel qui donne un intérêt soutenu à la *Sonate* pour piano et alto de M. Marcel Labey (parue chez Demets) : art bien différent des subtils bruissements d'*En Languedoc*, épris avant tout de rythme, de mouvement, de logique formelle et d'equilibre architectural, mais dont l'allure décidée et les accents incisifs ont d'assez grands mérites pour me rassurer d'avance sur l'accueil empressé que rencontrera la *Sonate* de M. Labey auprès des altistes, peu accoutumés à voir leur instrument — au timbre comme voilé, mais parfois si intense, — jugé digne des honneurs du *solo*... Pour ne pas être en reste avec leurs confrères, MM. Bellon et Ponscarme nous font connaître deux ouvrages significatifs de M. Albert Groz, disciple, comme MM. de Séverac et Labey, du fier et large enseignement de M. d'Indy, respectueux avant tout — quoi qu'aient pu prétendre de charitables esprits — de la libre éclosion des personnalités. Voici en premier lieu un *Prélude* pour piano, plein de vie et d'intérêt polyphonique, puis une suite de préludes et de mélodies sur les poèmes du pauvre Albert Samain : *Heures d'Été*, où une musique tour à tour charmeuse, nimbée de lumière ou alourdie d'ombre, mais toujours vibrante d'une passion contenue éclatant souvent en de chaleureuses explosions, crée autour des paroles une atmosphère expressive, sans cesse adéquate à leur signification, et renouvelle de façon curieuse — par les judicieux retours des thèmes et l'importance prépondérante donnée à la partie de piano — la forme traditionnelle du lied chanté. A ce point de vue, aussi bien d'ailleurs que pour leur valeur propre, mes préférences vont à la seconde, à la quatrième et à la sixième mélodie, cette dernière d'une pénétrante mélancolie, clôturant de digne façon le cycle, et lui donnant toute sa portée.

Hormis ce lot attrayant de compositions récentes que la simultanéité de leur publication rapproche seule ici, la multitude des amateurs empressés — depuis le triomphe incontesté de l'admirable *Pelleas* — à se précipiter sur n'importe quoi, qui porte la signature de M. Claude Debussy, ne me pardonnerait pas d'omettre de signaler à cette place l'apparition, grâce aux soins de l'éditeur Fromont, de la *Suite bergamasque* pour piano, dont l'âge déjà respectable et parfois apparent évoque plutôt dans notre souvenir la gracieuse période des *Arabesques* et de la *Petite Suite* pour piano à quatre mains, qu'il ne nous fait prévoir la fantaisie miraculeuse, l'originalité mystérieuse et rare des *Estampes* ou de *Pour le Piano*... Et je m'en voudrais assurément de terminer ces brèves notes sans vous faire part du plaisir inattendu que j'ai dernièrement éprouvé en découvrant — au milieu d'une série de productions de circonstance destinées par leurs auteurs aux disques de la compagnie du *Gramophone* (qui les a aussi éditées) — une page vocale délicatement rêveuse de M. Gabriel Fauré, le *Ramier*, et un poème chanté encore inédit de M. Vincent d'Indy, les *Yeux de l'Aimée*, tout à fait frappant par l'ampleur du souffle mélodique, la beauté frémissante de l'expression et la somptuosité d'un vêtement harmonique donnant une saveur toute spéciale et nouvelle à l'inspiration, si caractéristique en sa nerveuse sinuosité, de l'auteur de l'*Etranger*... N'est-ce pas vraiment pour l'école française une enviable fortune et une force peu commune que de posséder en ce moment à sa tête — en guise de compensation des misères de l'art officiel et des âpres luttes d'arrivistes médiocres

— des hommes aussi remarquables, aussi foncièrement dissemblables que MM. Vincent d'Indy, Gabriel Fauré, Claude Debussy, Paul Dukas et Albéric Magnard, pour ne nommer aujourd'hui que ceux qu'une œuvre considérable met — à des degrés qui varieront suivant le goût de chacun — au-dessus de la généralité de leurs congénères? Et — loin de se croire obligés de diminuer *Pelléas* pour exalter *Fervaal*, ou de porter aux nues es prestigieux *Nocturnes* pour dénigrer la magnifique *Symphonie* en *si bémol* — n'est-ce pas, surtout pour ceux qui voient dans la plus complète indépendance d'esprit un des bienfaits de la vie, une joie inépuisable que de pouvoir, en dehors de tout parti pris et de toute contrainte, aimer passionnément toute musique où s'exprime, en l'infinité de ses apparences, a profondeur et la véracité du sentiment humain?

Gustave SAMAZEUILH.



CONCOURS DU CONSERVATOIRE

Concours de piano (femmes). — Nous avons bien involontairement omis le nom de Mlle Veluard (classe de M. Marmontel), titulaire d'un 1er prix.

Concours de flûte, hautbois, clarinette et basson. — Le jury, composé de MM. Théodore Dubois, président-directeur ; Charles Lefebvre, Adolphe Deslandres, Albert Bertelin, Philippe Gaubert, Th. Dureau, L. Letellier, Bleuzet, Paradis, membres, et de M. Fernand Bourgeat, secrétaire, a décerné les récompenses suivantes :

FLUTE. — Professeur, M. Taffanel ; morceau de lecture à vue de M. V. de la Nux.

Premiers prix. — MM. Joffroy et Laurent.

Pas de deuxième prix.

Premiers accessits. — MM. Hérissé et Bergeon.

Deuxièmes accessits. — MM. Camus et Cléton.

HAUTBOIS. — Professeur, M. Gillet ; morceau de lecture à vue de M. Deslandres.

Premier prix. — M. Pontier.

Deuxièmes prix. — MM. Serville et Rouzère.

Pas de premier accessit.

Deuxièmes accessits. — MM. André Tournier, Langatte et Riva.

CLARINETTE. — Professeur, M. Mimart ; morceau de lecture à vue de M. Lefebvre.

Premiers prix. — MM. Capelle, Moulin et Dubois.

Deuxième prix. — M. Loterie.

Pas de premier accessit.

Deuxième accessit. — M. Lortron.

BASSON. — Professeur, M. Eugène Bourdeau ; morceau de lecture à vue de M. Alfred Bertelin.

Pas de premier prix.

Deuxièmes prix. — MM. Préfet et Rogereau.

Premier accessit. — M. Raimbourg.

Pas de deuxième accessit.

Ces concours furent excellents, sans en excepter celui du basson, auquel l'avare jury refusa, on ne sait pourquoi, la faveur d'un premier prix.

M. Charpin nous en paraissait digne, et n'a pas été nommé. Fort peu de monde ; les neuf cents amis du Ministère et leurs clients ne s'intéressent un peu qu'au chant, au violon et au piano ; hors de là, point de musique pour ces fins connaisseurs. « Je rougis, écrit à ce propos notre éminent collaborateur M. Henry Gauthier-Villars, d'être obligé de défendre contre cette sorte d'indifférence des artistes aussi injustement victimes de l'ingratitude publique. Il faut bien l'avouer — et j'ai de bonnes raisons pour croire que le nouveau directeur du Conservatoire ne me contredira pas, — ce n'est pas notre enseignement actuel du chant que l'Europe nous envie, mais bien nos classes instrumentales, qui sont incomparables. Il y a cent fois plus d'efforts artistiques parmi les élèves d'un Hasselmans, d'un Taffanel ou d'un Gillet que parmi nos futures cantatrices, qui préfèrent à toute culture musicale l'acquisition de recettes, de trucs et de ficelles du plus bas empirisme. Mieux encore : une réelle abnégation rehausse leur mérite. Un hautboïste, un clarinettiste ou un corniste s'imposent un apprentissage technique considérable sans l'arrière-pensée de virtuosité et de solisme qui soutient le zèle d'un violoniste ou d'un pianiste. Ah ! l'admirable chose qu'un parfait virtuose qui n'a jamais pensé au « concerto » ! Et c'est le cas des musiciens qui fréquentent les classes d'instruments à vent. Ils savent parfaitement que leur technique supérieure ne sera jamais récompensée par les acclamations des foules en délire, et ils consentent avec une louable simplicité à entreprendre de longues études pour n'être qu'une voix anonyme dans le chœur orchestral.

« D'ailleurs, outre ce devoir de gratitude, une autre considération attire sur ces concours l'attention des musiciens. L'orchestration moderne évolue nettement vers un idéal de sonorités où les violons ne tiennent plus, comme autrefois, la première place. Les bois et les cuivres luttent avec le quatuor de finesses, de suavités et de moelleuse souplesse. C'est dans ce sens que sont orientées toutes les recherches contemporaines de l'instrumentation. Comment, dès lors, ne pas accorder une attention passionnée à des concours d'où peuvent sortir de nouvelles ressources sonores, et comment ne pas proclamer qu'il y aura plus de joie parmi les compositeurs modernes pour la découverte d'un effet nouveau sur l'étrange et mystérieux basson que pour l'éclosion de cent Paganini ? »

On ne saurait mieux dire, ni montrer un goût plus pur et un sens plus délicat de la musique moderne.

Concours de cor, cornet à pistons, trompette et trombone. — Le jury, composé de MM. Théodore Dubois, président ; Warot, Chevillard, Dallier, Stojowski, Reine, Alexandre Petit, Penable, Bêle, et Fernand Bourgeat, secrétaire, a décerné les récompenses suivantes :

Cor. — Professeur : M. Brémond. — Morceau de concours : *Allegro*, de M. Camille Chevillard. — Morceau à lire à première vue du même auteur.

Premiers prix : MM. Cocquelet et Hernoult.
Deuxièmes prix : MM. Jean Tournier et Lepitre.
Pas de premier accessit.
Deuxième accessit : M. Thibault.

Cornet a pistons. — Professeur : M. Mellet. — Morceau de concours : *Caprice*, de M. Ch. Levadé. — Morceau à lire à première vue de M. Georges Marty.

Pas de premier prix.
Deuxième prix : M. Mager.

Premiers accessits : MM. Foveau et Nadal.
Deuxième accessit : M. Body.

Trompette. — Professeur : M. Franquin. — Morceau de concours : *Fête joyeuse*, de M. H. Dallier. — Morceau à lire à première vue du même auteur.
Premier prix : M. Jean Bernard.
Deuxième prix : M. Blanquefort.
Premiers accessits : MM. Victor Laurent et Séguélas.
Deuxième accessit : M. Gigot.

Trombone. — Professeur : M. Allard. — Morceau de concours : *Fantaisie*, de M. S. Stojowski. — Morceau à lire à première vue du même auteur.
Premier prix : M. Rochut.
Deuxièmes prix : MM. Hennebelle, Vermynck et Mendels.
Premier accessit : M. Dumoulin.
Deuxième accessit : M. Pioger.

Les cuivres méritent presque autant d'éloges que les bois. Les cors se tirent avec honneur de l'ingrate et traîtresse musique à laquelle M. Chevillard les dévoua. Certains de mes confrères, et non des moindres, jugent cependant la sonorité insuffisante et regrettent l'éclat cuivré des cors germaniques. Je ne suis pas de leur avis : le cor de nos orchestres n'a plus rien de commun avec le cor de chasse. C'est un instrument chantant, dont le timbre mystérieux est aussi éloigné du trombone que du violon. C'est donc avec raison que nos cornistes s'étudient surtout au son doux, d'ailleurs beaucoup plus malaisé que l'autre à obtenir, et surtout à maintenir.
Les classes de trompette et de trombone sont excellentes ; la classe de piston aussi bonne que possible, étant donnée l'irrémédiable vulgarité de ce cornet, bon tout au plus pour les parades foraines ou les bals du 14 juillet. On ne sait pourquoi le jury, subitement sévère, ne décerne pas de premier prix ; et de longs sifflets interrogateurs restent malheureusement sans réponse. « Ainsi s'achevèrent, constate M. Pierre Lalo, les concours du Conservatoire et la direction de M. Théodore Dubois. »

Louis Laloy.

ÉCHOS

Les officiels. — Les jurys de peinture ont fait leur temps. De plus en plus, l'art délaisse le *Salon des Artistes français*, soumis encore aux formalités humiliantes et à l'anonyme sottise d'une Commission d'examen, pour se manifester librement à la *Société nationale des Beaux-Arts*, ou au *Salon d'Automne*, ou au *Salon des Indépendants*, ou bien encore aux expositions particulières, celles de Whistler aux Beaux-Arts, de Cézanne et de Gauguin à la rue Laffite, de Besnard aux Galeries Petit, où l'œuvre entier d'un artiste se manifeste et s'affirme sous nos yeux. Un homme devait donc se rencontrer, parmi la foule redingotée des fonctionnaires bien pensants, pour s'aviser que le jury était une institution pleine de sens et de discernement, dont il fallait se hâter de faire profiter la musique. Et, en effet, au lendemain de la fermeture des Salons, le Directeur du *Temps* recevait la lettre suivante :

MON CHER DIRECTEUR,

Le banquet d'hier, en réunissant la Société des artistes français et la Société nationale aux côtés des représentants de toutes les grandes administrations publiques, a montré une fois de plus la brillante et forte organisation de ceux à qui Paris doit son cher Salon annuel.

A cette occasion, voulez-vous me permettre d'avoir recours au Temps *pour faire connaître aux intéressés un projet qui a déjà l'assentiment chaleureux de personnes éminentes, et dont la réalisation — sans diminuer matériellement personne, en ajoutant au contraire un charme de plus à ce qui existe déjà — serait peut-être un progrès considérable ?*

Il s'agit des musiciens et surtout des exécutants. Vous savez combien ils sont nombreux et quelle difficulté ils éprouvent parfois pour arriver jusqu'au public. Ils ont créé des sociétés diverses de quatuor, de musique de chambre, de chant choral, d'instruments anciens, etc., mais ils vivent encore, on doit le déplorer, à l'état de dispersion. Ils ignorent la force des volontés unies et le prestige des manifestations collectives. Pour guérir ce mal, pour offrir aux talents de tout ordre l'occasion de se produire dans des conditions également favorables, on a songé à demander que, dans le Salon de 1906, une place fût faite aux musiciens. Les sociétés à qui l'Etat concède pendant quelques mois l'usage du Grand Palais, et pour qui possession vaut titre, n'auraient nullement à restreindre en faveur de nouveaux venus l'espace qu'elles occupent, mais une des salles de l'immeuble, par exemple le « salon des Fêtes », qui semble tout indiqué, accueillerait les virtuoses régulièrement autorisés par un jury à se faire entendre. Des tableaux, comme à l'ordinaire, seraient accrochés aux murs ; mais à des heures déterminées de la journée, ils encadreraient des concerts de choix pour lesquels le public payerait un supplément.

N'est-il pas équitable que tous les arts soient admis dans un monument construit pour les beaux-arts ? La musique n'est pas gênante : elle est immatérielle : c'est un souffle qui passe. Dans une même salle, sans se nuire l'un à l'autre, et même en se faisant valoir mutuellement, pourraient très bien s'exposer un Tony Robert-Fleury ou un Roll et un quatuor de Fauré ou de d'Indy, un Besnard et un Pugno, un Detaille et un Diémer, un Cormon et un Sarasate...

Qui pourrait se plaindre de cette innovation ? Le public ? On peut affirmer qu'il en serait enchanté. La Société des artistes ? C'est un surcroît de visiteurs qu'on lui amènerait. Les musiciens ? Ils trouveraient là, entre autres avantages, l'occasion de s'organiser d'une façon sérieuse en nommant d'abord un jury chargé de les représenter.

Veuillez, etc.

Ce style de chef de bureau, ces parallèles savants, ont ému en effet les milieux officiels. Une salle de « l'immeuble » sera concédée, les tableaux resteront « accrochés aux murs », le public « payera un supplément » et sera « enchanté ».

Un seul point n'a pas encore été élucidé : qui fera partie du jury? Les professeurs du Conservatoire, ou les membres de l'Institut ? Ces deux solutions paraissent les seules possibles. L'une comme l'autre nous promet de joyeux programmes. Tout va bien, il y aura encore de beaux jours pour le *Trio* de Th. Dubois.

Au Sous-Secrétariat des Beaux-Arts. — La presse entière s'est émue du scandale de la distribution et du trafic des billets pour les concours du Conservatoire, que nous signalions dans notre dernier numéro. Et M. Léon, chef du cabinet de M. Dujardin-Beaumetz, a eu un entretien particulier avec l'un de nos confrères. D'après ses déclarations, le Sous-Secrétariat a

disposé de *huit cent vingt-quatre* places, dont *cent trente et un* fauteuils d'orchestre, *quatre-vingt-douze* chaises d'orchestre et *quatre-vingt-quatre* fauteuils de balcon. On voit donc que la rumeur publique ne se trompait guère, et que bien près de *neuf cents* élus furent appelés à siéger à l'Opéra-Comique.

Quoi qu'il en soit, il sera beaucoup pardonné à M. Dujardin-Beaumetz, d'abord pour avoir mis M. Gabriel Fauré à la tête du Conservatoire, ensuite pour avoir prononcé, à la distribution des prix de ce vieil établissement, des paroles noblement réformatrices :

Si le Conservatoire doit garder les traditions, qui sont la base solide sur laquelle s'appuient les recherches des novateurs, n'oublions pas que l'artiste doit demander au passé non des regrets, mais des appuis.

Les vieux maîtres qui ont donné à l'art un si incomparable éclat furent, eux aussi, pour leurs contemporains, des avancés et des modernes.

Bien qu'il puisse sembler contradictoire de parler d'art moderne à propos du Conservatoire, je pense que la contradiction n'est qu'apparente, qu'elle tient surtout à la sonorité des mots, et qu'au contraire il n'est pas de rapprochement plus facile à établir.

Convaincus que les futurs compositeurs, préparés par leur remarquable enseignement du Conservatoire, seront d'autant plus librement modernes que leur éducation aura été plus sévère, plus solide et plus étendue, nous devons nous préoccuper d'élargir le plus possible le cadre de cette éducation et rechercher les moyens de la rendre plus féconde.

Dans ce but, nous chargerons M. Bourgault-Ducoudray d'organiser un cours qui s'adressera spécialement aux élèves des classes d'harmonie et de composition et où leur seront successivement exposées et analysées les formes musicales des diverses écoles. Nous créerons aussi de nouvelles classes d'ensemble qui deviendront pour ces mêmes élèves un nouveau champ d'analyse, tandis que pour les élèves instrumentistes, qui y prendront une part active dès leur seconde année d'étude, elles représenteront le moyen le plus certain de former leurs cerveaux en même temps que se formera leur virtuosité.

Puissent les caprices de la politique épargner M. Dujardin-Beaumetz assez longtemps pour lui permettre d'accomplir ce beau programme, et de faire entrer au Conservatoire un peu l'esprit de la *Schola Cantorum* !

Concours Rubinstein. — Nous donnerons dans notre prochain numéro les résultats de ce concours, qui a commencé le jeudi 3 août. En voici le programme :

I. *Pour les compositeurs* :

1° Un morceau de concert pour piano avec orchestre ;

2° Une sonate pour piano seul ou avec un ou plusieurs instruments à archet ;

3° Plusieurs petits morceaux pour le piano.

II. *Pour les pianistes* :

1° A. Rubinstein. IIe et IIIe parties du concerto en *sol* majeur pour piano, avec accompagnement d'orchestre ;

2° J.-S. Bach. Un prélude et une fugue à quatre voix ;

3° Haydn ou Mozart. Un andante ou un adagio ;

4° Bethoven. Une des sonates, œuvres 78, 81, 90, 101, 106, 109, 110, 111 ;

5° Chopin. Une mazurka, uu nocturne et une ballade ;

6° Schumann. Un ou deux morceaux des *Fantasiestücke* ou des *Kreisleriana* ;

7° Liszt. Une étude.

Le jury est ainsi composé : M. Léopold Auer, président; MM. Hollander, Otto Neitzel, Félix Mottl, Scholtz, de Greef, von Perger, de Lange, de Exuer, Poukhalsky, Nicolaïeff, Pressmann, Moszkowsky, Théodore Dubois, Camille Saint-Saëns, Louis Diémer, Raoul Pugno, Camille Chevillard, Alph. Duvernoy, Marmontel, membres ; Fr. Barrau, secrétaire.

Rennes. — La distribution des prix aux élèves du Conservatoire a eu lieu le 5 juillet, et a été précédée d'un remarquable discours de M. Colin, organiste de Notre-Dame.

Heidelberg. — On vient de jouer ici *Pauvre Gille*, mimo-drame en un acte de Marc Aubry, musique de Lucien de Flagny. — Cette pièce très bien accueillie sera donnée en octobre prochain à Darmstadt, Mannheim, Worms et Berlin.

Vichy. — Au concert du 30 juillet, M. Danbé faisait entendre pour la première fois des fragments d'un drame lyrique inédit : *Catherine de Sienne*, dû à la collaboration d'un littérateur de talent, M. Eugène Herzog, et d'un compositeur de haute valeur, M. Emile Bouriello.

Cette œuvre, d'une inspiration élevée et d'un style susceptible de rendre les effets de puissance dramatique aussi bien que les nuances délicates du sentiment, a obtenu l'accueil le plus chaleureux du public des concerts du soir, qui apprécie si hautement tous les efforts artistiques.

Montluçon. — La *Schola Cantorum* de Montluçon vient de donner, sous la direction de M. Charles Bordes et avec le concours de Mlle Marie de la Rouvière et de M. Monys, le 1er acte d'*Alceste* (audition intégrale) et le 1er tableau du 1er acte de *Castor et Pollux*.

Mlle de la Rouvière a incarné véritablement Télaïre et Alceste : l'une, emportée par sa douleur au delà de l'humanité, et l'autre, passant par toutes les alternatives d'accablement, de tendresse, de crainte, de résignation, de renoncement et de joie sublime dans son sacrifice.

M. Monys, soliste de la *Schola* de Paris, a fait du Grand-Prêtre d'*Alceste* une figure antique. Sa superbe voix, pleine et sonore, donnait au rôle un relief saisissant. C'étaient bien la grandeur tragique, l'exaltation fanatique rêvées par le poète et le musicien.

L'*Alleluia* du *Messie*, chanté par les chœurs avec une magnifique ampleur, a clôturé en apothéose cette belle soirée d'art.

M. Bordes, par sa direction vivante, a su faire passer de l'orchestre et des chœurs jusque dans le public sa conception admirable de souplesse et de vigueur de ces chefs-d'œuvre classiques, continuant ainsi sa vaillante campagne de propagande artistique à travers toute la France.

Nécrologie. — C'est avec un vif regret que nous apprenons la mort subite de l'excellent ténor Jean David, si souvent applaudi aux concerts de la *Schola Cantorum*.

Pan.



PUBLICATIONS RÉCENTES

Georges Loth. — *Salve Regina*, motet à 4 voix égales. Chez l'auteur, à Louviers (Eure).

Le Directeur-Gérant : Louis Laloy.

Poitiers. – Société française d'Imprimerie et de Librairie.



RÉPONSE A WILLY

Nos lecteurs n'ont pas oublié le charmant dialogue par où débutait notre premier numéro, et dont les personnages étaient un vieillard, las d'avoir compris trop de musiques différentes, et un jeune homme, libéré de tout respect superstitieux du passé. Cette fougueuse apologie de la musique moderne nous a valu une réponse d'un musicien des plus distingués, qui sait aussi, comme on va voir, vêtir d'une prose ingénieuse de solides pensées.

Mon cher Willy,

Votre amicale et humoristique dédicace, *Pour agacer Louis de Serres*, m'incite (mieux vaut tard que jamais) à vous répondre. Entrevues à travers le gâtisme du *Vieillard* et la prétentieuse ignorance du *Jeune homme*, vos curieuses et très personnelles remarques deviennent bien, ainsi que vous l'annonciez (et plus encore peut-être) *agaçantes* ; elles n'en valent pas moins d'être prises au sérieux, plus que vous ne faites ; et vous méritez d'être rendu responsable des artistiques et frivoles propos que vous contresignez, à l'abri de vos deux personnages, tel un Loubet derrière un Bloc.

De ce spirituel verbiage musico-littéraire une affirmation se dégage, intéressante à relever : *le principe de l'écriture musicale classique n'est plus admis aujourd'hui*, c'est-à-dire, si toutefois j'ai bien compris, que d'horizontale qu'elle était jusqu'à présent, l'écriture est devenue, de nos jours, essentiellement verticale — affirmation simpliste, plus conforme assurément à la vision naïve de Toby-Chien ou à la mystérieuse sagesse de Kiki-la-Doucette qu'à la mentalité de deux humains accoutumés d'entendre et peut-être (hélas !) de perpétrer de la musique.

Je ne pense pas, pour ma part, qu'on ait cessé de considérer le discours musical comme une succession de sons s'appelant, pour ainsi dire, les uns les autres, et se complétant pour former un sens (je ne prétends pas donner ici une définition). Ses divers éléments sont donc dépendants les uns des autres et n'ac-

quièrent leur véritable signification que par la place qu'ils occupent et le rôle qu'ils jouent : ainsi le mot dans le langage ; de même l'accord dans toute composition musicale se trouve intimement lié à ce qui précède et à ce qui suit. Cela paraît évident, s'il s'agit du style polyphonique proprement dit, où l'harmonie semble la résultante naturelle et nécessaire de la rencontre des diverses parties chantantes ; cela est vrai également en style plus libre, alors que l'harmonie est un moyen d'expression destiné à soutenir et à rehausser (si j'ose ainsi parler) la ligne mélodique d'une partie principale ; car une agrégation harmonique, si recherchée soit-elle, n'a par elle-même que peu de valeur et change d'importance et de signification suivant la manière dont elle est amenée.

Graphiquement, cette idée de succession s'exprimant par la ligne horizontale, on peut dire que c'est en ce sens que se déroule la pensée du compositeur. Assurément, celui-ci, en combinant des sons simultanés, doit les superposer et les envisager verticalement, mais sans oublier que les accords ainsi obtenus ne sont pas à l'état de repos, mais bien en mouvement (suivant la ligne horizontale) et sans perdre de vue la route à parcourir en ce sens. Je ne pense pas qu'il puisse y avoir doute sur ce point.

Il semble puéril de rappeler de telles vérités, tellement le lumineux enseignement de Vincent d'Indy les a mises en évidence aujourd'hui. Et tout cela est admirablement exposé dans son *Traité de composition* qui bientôt se trouvera, n'en doutez pas, « sur tous les pianos » : car les belles écouteuses riemannisent, d'indysent et contrepointisent avec des ardeurs de néophytes, et cela nous promet de glorieuses moissons de trios pour dames, de sonates pour jeunes filles et de préludes pour fillettes et garçonnets. (Mais où sont les wagnériennes d'antan ?)

Certes, envisagée sous ce double aspect vertical et horizontal, l'écriture suggère à l'analyse d'intéressantes remarques et d'instructives comparaisons, que vous eussiez bien formulées en vous en donnant la peine. De par la puissance expressive de l'harmonie, la musique moderne a acquis une richesse de coloris et une vigueur d'accentuation encore inédites et bien caractéristiques de cette époque ; l'abondance même et la variété des ressources harmoniques (comme des ressources orchestrales d'ailleurs) présentent actuellement pour le compositeur certaines difficultés dont les anciens, semble-t-il, avaient peu à se préoccuper : ainsi doit-il éviter de se laisser éblouir par le décor harmonique et orchestral dont il peut entourer sa pensée et d'arriver inconsciemment à faire un but de ce qui doit être un moyen ; il importe que le souci exagéré de bâtir de rares écha-

faudages sonores ne lui fasse pas perdre de vue la ligne générale de l'œuvre, qu'une recherche trop constante dans les harmonies n'aille pas précisément à l'encontre du but expressif qu'il se proposait et ne donne pas à l'œuvre une monotonie non voulue ou bien encore ce manque de tenue, cette sorte de dépression morale qu'on rencontre assez fréquemment dans certains lieder d'amateurs bien intentionnés.

Il est donc assez facile de se laisser leurrer par la préoccupation du « bel accord » : le rechercher pour lui-même est une erreur que l'on évite par une vue d'ensemble de l'œuvre, ce ne peut être une méthode de composition. Quels que soient les tendances et les sentiments personnels de chacun, il y a là sûrement un danger qu'il importe de signaler aux élèves, et si vous aviez, comme tant d'autres (qui souvent ne s'en vantent pas), cherché à écouter aux portes de la *Schola*, vous auriez pu y entendre parfois médire de l'harmonie... avec une sévérité que, pour ma part, je serais tenté de trouver excessive, car s'il y a les victimes de l'harmonie, il y a aussi celles du contrepoint.

D'autre part, l'esthétique très personnelle de Claude Debussy, en nous apportant de précieuses et très neuves indications, n'a pas manqué de jeter quelque trouble chez les jeunes musiciens ; sans doute, manquons-nous du recul nécessaire pour dégager nettement de son œuvre l'enseignement qu'elle comporte (comme toute œuvre d'art digne de ce nom) ; et j'avoue que, malgré son indéniable charme, elle m'apparaît au concert... un peu déconcertante parfois. Mais c'est assurément bien mal écouter *Pelléas* que d'attarder son attention sur telle ou telle trouvaille harmonique, au lieu de suivre le fil du discours dramatique ou, pour mieux dire, le drame lui-même sans cesse en mouvement avec la musique vers un même but d'émotion, illustré et commenté par elle, avec quelle richesse de couleurs et quelle intensité pénétrante !

Votre petit *Jeune homme*, qui, dit-il, écrit en hauteur (*en auteur* serait préférable, si j'ose cet affreux jeu de mots), est donc bien peu apte à subir l'émotion poignante d'une telle œuvre, pas plus du reste qu'à saisir, je ne dis pas la beauté architecturale, mais le sens expressif et émotionnel du contrepoint de Sébastien Bach, souvent si mal compris d'ailleurs. Au reste, libre à lui d'en critiquer telles ou telles *duretés*, hardiesses voulues ou négligences, et de les opposer, non sans raison, à la prétendue cacophonie des modernes (1).

(1) Il est toujours amusant de voir avec quelle facilité certains dilettanti, si chatouilleux lorsqu'il s'agit des dissonances de la musique moderne, acceptent sans même les remarquer les *frottements* les plus rudes de Bach

Quant au *Vieillard* mélomane, il a sans doute absorbé trop de musiques de toute sortes pour pouvoir désormais en digérer aucune, et son effarement devant les précieuses harmonies de Gabriel Fauré paraît presque excusable ; peut-être pourtant eût-il éprouvé quelque charme à les écouter non pas isolément, mais bien comme des successions découlant les unes des autres tout naturellement, semble-t-il, tellement l'art en est délicat et ingénieux, et comme imposées par la *ligne mélodique* qu'elles semblent refléter et répercuter en profondeur (l'expression est de vous, je crois). Vouloir séparer chez ce musicien l'harmoniste du mélodiste serait d'ailleurs une idée absurde : l'admirable pince-sans-rire que sait être, à ses heures, le critique musical de la *Revue des Deux Mondes* en fit naguère le sujet d'une de ses plus abracadabrantes fantaisies ; après avoir, dans un article que vous n'avez certainement pas oublié, louangé comme il convenait l'inventeur mélodique, il proposa froidement d'améliorer ses lieder en en modifiant l'harmonie (1).

La conclusion de tout ceci ? Qu'au-dessus des vaines formules des théoriciens, des tics de la mode, des préjugés d'écoles, destinés à vieillir... et à faire place à d'autres, certains principes d'art affirment à travers les âges leur éternelle vérité, tel celui-ci : que dans toute œuvre d'art les détails doivent se rapporter à l'ensemble et ne peuvent acquérir que par lui et pour lui leur véritable valeur expressive.

« Il pleut des vérités premières ! » ajouterait Courteline. Si évidente qu'apparaisse celle-ci, il n'est pas inutile pour beaucoup d'entre nous de se la remémorer fréquemment à notre époque de raffinement et de sensitivité extrême, afin que le légitime scrupule du détail ne nous fasse pas oublier ce qu'assez improprement vous appelez le principe de l'écriture classique.

Il siérait aussi de vous quereller à propos de ce singulier un peu... singulier : « l'écriture classique » — comme s'il y avait *une* écriture classique et comme si la manière d'écrire ne différait pas bien plus suivant les genres, si divers précisément depuis les classiques, que suivant les époques (et il en est de même, n'est-il pas vrai ? en littérature).

ou de Beethoven. Les mêmes dilettanti déclarent aussi incompréhensible la musique de chambre de Fauré ou de Chausson, par exemple, mais s'extasient devant la simplicité et la clarté des derniers quatuors de Beethoven !

(1) Dans une revue de chant liturgique, aussi artistique qu'autorisée, cet impitoyable humoriste, excellent grégorien d'ailleurs, proposait dernièrement et le plus sérieusement du monde, comme modèle de chant grégorien, le chœur des moines de *Robert le Diable* : « Malheureux ! malheureux ou coupables ! .. » Il faut relire ce chœur extraordinaire et connaître le sérieux de la Revue pour apprécier à son prix cette magistrale fumisterie.

Je vous demande aussi si, en opposant l'écriture *en hauteur* des modernes à celle des classiques, vous déniez aux premiers le sens de la polyphonie, aux seconds celui de l'harmonie.

Il serait trop facile vraiment de démontrer que l'art de la polyphonie instrumentale, loin d'être perdu, a pris au théâtre et surtout au concert un nouvel essor, dû en grande partie à l'influence de Wagner et de César Franck (et c'est par une vue d'ensemble de leurs œuvres bien plus que par l'étude des détails — j'y insiste — qu'il faut profiter du haut enseignement de ces deux maîtres). L'orientation de plus en plus marquée de notre jeune école française vers les grandes formes de la musique pure, dont la tenait éloignée la routine imbécile de l'enseignement officiel, est à cet égard significative ; et nous pouvons attendre en toute confiance, des nobles efforts de Charles Bordes, une renaissance parallèle du contrepoint vocal dont se rénovera l'art musical religieux.

Faut-il, d'autre part, rappeler qu'en tant que moyen d'expression l'invention de l'harmonie ne date pas d'aujourd'hui et puise ses origines à la source même du contrepoint ? en rechercher des exemples caractéristiques chez les maîtres du xve et du xvie siècle qui, d'ailleurs, s'en préoccupaient relativement assez peu ? la montrer en évolution constante et progressive, depuis Monteverdi, qui l'imposa définitivement, jusqu'à nos jours ? en marquer les diverses étapes à travers les âges (1) ? Séb. Bach, qu'on a peu continué d'étudier à ce point de vue, savait être, lui aussi, harmoniste ; voyez, par exemple, tels accents dramatiques de ses airs et de ses récits, les réalisations si expressives des chorals à 4 voix, etc... Et sans doute l'influence du vieux maître n'est-elle pas étrangère à la tenue générale harmonique de *Parsifal*, à laquelle Wagner attachait un si grand prix. Le rôle de l'harmonie se fait plus précis, plus nécessaire avec Beethoven et les classiques, à mesure que s'affine la tonalité moderne par le libre jeu des modulations, à mesure que s'élargissent et se multiplient les diverses formes de la pensée musicale ; plus spécial, plus personnel avec les romantiques, il apparaît comme inséparable de l'inspiration même de Schumann et de Schubert, toute de délicatesse et d'intimité profonde (2).

(1) Une histoire de la « fausse note », de Monteverdi à Ravel, serait assez suggestive. Odieuse ou sympathique, la « fausse note » domine et explique toute l'histoire de l'harmonie. La septième de dominante, comme telle sixte plus ou moins ajoutée, substituée ou napolitaine, furent aussi des fausses notes et durent paraître aux dilettanti d'alors hardies et agressives à l'égal de nos plus modernes dissonances.

(2) Vous savez quelle tendresse particulière Franck gardait pour Schubert et comme il en connaissait par le menu les accompagnements, tant pour leur valeur expressive que pour leur ingénieuse disposition harmonique.

Et l'on pourrait multiplier à l'infini quelques exemples pris au hasard.

Une telle étude, trop considérable pour être de mise ici, serait intéressante à plus d'un titre ; partout elle apparaîtrait inséparable de celle de la modulation, de la mélodie, de tout ce qui constitue la trame même du discours musical. L'harmonie n'est pas une science à part, et ne peut se séparer de la composition, pas plus que l'accord ne se peut détacher de la place qu'il doit occuper (1). Et toujours faut-il en revenir à ce principe primordial de rapporter toute considération de détail au plan général de l'œuvre et au but que l'on se propose d'atteindre.

Cette même idée de succession, d'enchaînement, ne domine-t-elle pas l'histoire entière de la musique ? En art, rien ne se crée, au sens littéral et théologique du mot, mais tout est fait de quelque chose : toute œuvre d'art a ses origines dans le passé et sa répercussion dans l'avenir ; toute personnalité, si originale soit-elle, tient par quelque lien à telle autre qui l'a précédée. Quiconque veut bâtir dans l'avenir doit savoir regarder dans le passé pour en tirer un enseignement.

De telles choses, j'en ai la conviction, sont bonnes à dire et à redire, si l'on pense qu'actuellement l'enseignement officiel de la composition semble avoir pour but et pour sanction uniques ceci : la réalisation de deux ou trois scènes de théâtre selon les formules les plus étroites et les plus surannées, — que d'autre part les conseils tombent dru comme grêle sur les jeunes compositeurs !

On crie aux jeunes musiciens : « Soyez vous-mêmes, dites ce que vous ressentez ! » C'est parfait, mais encore faut-il *savoir* exprimer ce que l'on sent. — L'on ajoute : « Il faut être de son pays et de son temps », ce qui serait pour beaucoup le moyen de n'être pas soi-même ; car il y a, n'est-ce pas ? des hommes du Nord qui naissent sous des climats du Midi, et l'on trouverait à coup sûr des Tartarin sous toutes les latitudes ; d'autre part, un génie profondément original et puissamment créateur peut vivre de nos jours et n'appartenir que par accident à ce siècle de médecins et de chauffeurs.

(1) C'est une erreur grave de nos conservatoires de n'avoir pas, pendant si longtemps, rendu plus pratique l'étude de l'harmonie en la rattachant plus étroitement à celle de la composition. C'est l'erreur fondamentale de la plupart des traités, d'avoir envisagé l'harmonie pour elle-même et non pour son rôle dans le discours musical. — Excellemment, Riemann insiste sur la fonction tonale de l'accord et sur l'origine mélodique des dissonances, classifiées dans les traités de façon si laborieuse et si souvent arbitraire.

On dit encore, et ceci est plus grave, étant affirmé parfois par des critiques réputés, non sans raison, d'érudition réelle et de goût sûr (et ne l'avez-vous pas vous-même insinué dans votre dialogue ?) : « En musique, tout est destiné fatalement à passer ; ce qui est beau ne l'est que pour un temps, etc... » Assertion stupéfiante en vérité ! Sans doute, la musique ne cesse d'évoluer, et, pour ne pas redire ce qui a été dit, on doit abandonner certaines formes, en créer de nouvelles ; le temps modifie les jugements, et un déchet se produit fatalement pour les œuvres des plus grands maîtres ; mais ce qui fut beau ne passe pas et reste éternellement beau, j'en ai, du moins, la ferme conviction, et telles œuvres après des années nous apparaissent aussi vivantes et émouvantes qu'elles le furent jamais.

Et, comme tout est censé destiné à passer, on s'empresse de disséquer l'œuvre nouvelle et on en extrait toute chaude la formule : « usez-en vite pendant qu'il en est temps, demain elle ne sera plus bonne... *mais surtout soyez personnel* ! » Comme si la personnalité pouvait surgir en son plein épanouissement par un seul effort de volonté ou au seul contact d'une œuvre unique, fût-elle un chef-d'œuvre !

En vérité, c'est bien là toujours l'optique du *bel* accord envisagé pour lui-même sans tenir compte de ce qui l'entoure : vision verticale et plutôt courte qui, paraît-il, serait celle, je ne dis pas des modernes, mais de certains modernistes, et qui consiste, en somme, à n'y voir guère plus loin que le bout de son nez !

A qui veut faire œuvre d'artiste, elle paraîtra, à coup sûr, insuffisante. Pour être conscient du but à atteindre, des moyens à employer, celui-là devra savoir regarder dans le passé comme autour de lui, et plus vaste aura été le champ de son observation attentive, plus nette et plus personnelle se fera sa propre vision. Ce n'est qu'après avoir été façonné par l'étude réfléchie et soutenue des œuvres des diverses périodes de l'histoire de l'art que sa personnalité pourra prendre librement son essor et affirmer à son tour sa propre vitalité à travers les âges. L'étude des maîtres, c'est là le plus sûr guide pour l'avenir, et je ne sache pas qu'aucun artiste ait songé à s'en affranchir complètement. Ce fut celui des créateurs de tous les temps, le point de départ des réformes wagnériennes, comme la base solide des glorieux monuments élevés par le génie de César Franck et de l'enseignement qu'il nous a transmis. Et vous savez l'application très personnelle et très élargie que V. d'Indy, ce libre génie, lui aussi, en a faite, autant dans ses propres œuvres que dans la formation artistique de ses disciples...

Louis de Serres.

PENSÉES D'AILLEURS

LE « JEUNE COMPOSITEUR » ET LE « SPECTATEUR AMUSÉ ».

LE JEUNE COMPOSITEUR.

Bonjour, ami, toujours mélomane ?

LE SPECTATEUR AMUSÉ.

Et vous, toujours compositeur ?

LE COMPOSITEUR.

Est-ce que l'on abandonne du jour au lendemain son métier ?

LE SPECTATEUR.

C'est vrai, vous avez cela dans le sang.

LE COMPOSITEUR.

Oh ! je ne crois pas beaucoup à ce que vous appelez « don naturel », « génie » et autres termes de ce genre ; mais on peut tout apprendre, et c'est une question de travail.

LE SPECTATEUR.

C'est comme cela que ça vous est arrivé ?

LE COMPOSITEUR.

Oui, c'est arrivé à l'âge d'homme, alors qu'on sait ce qu'on veut, c'est-à-dire vers 25 ans, qu'après avoir bien réfléchi, pesé le pour et le contre de toutes les carrières, je me suis fait compositeur.

LE SPECTATEUR.

Et que faisiez-vous auparavant ?

LE COMPOSITEUR.

Rien.

LE SPECTATEUR.

Vous aimiez sans doute beaucoup la musique ?

LE COMPOSITEUR (*vaguement*).

Oui, oui.

LE SPECTATEUR.

Puis comment fait-on du jour où on est compositeur ?

LE COMPOSITEUR.

D'abord on travaille, on fait ses études techniques, puis on se concentre, on cherche, on combine des formules ; un grand effort, une tension invraisemblable de l'esprit...

LE SPECTATEUR (*interrompant*).

N'y aurait-il pas des eaux ou des pilules qui faciliteraient ?

LE COMPOSITEUR.

Ne blaguons pas. Donc après ce douloureux recueillement, on arrache à son cerveau l'œuvre qui y était cachée. Ainsi j'ai déjà écrit comme cela un andante de sonate (opus un quart), venu récompenser mes peines.

LE SPECTATEUR.

Mais n'arrive-t-il pas quelquefois que cette terrible pression fasse suinter des replis de la mémoire quelque vieille réminiscence ?

LE COMPOSITEUR.

Jamais.

LE SPECTATEUR.

Ah !... (*après un temps*). Du reste, soyez assuré que nous autres, humbles auditeurs, partageons entièrement vos peines et votre souffrance.

LE COMPOSITEUR (*méfiant*).

Qu'entendez-vous par là ?

LE SPECTATEUR.

Je veux dire que nous mesurons dans toute son étendue votre mérite et que nous en apprécions à leur juste valeur les résultats.

LE COMPOSITEUR.

Et puis il n'y a pas que moi de mon opinion, j'ai nombre de confrères.

LE SPECTATEUR.

Il est vrai que c'est par milliers qu'on vous compte mainte-

nant, vous autres compositeurs ; et je crois comprendre d'après cela que vous ne croyez pas à une élite, pour ainsi dire, spécialement organisée.

LE COMPOSITEUR.

Pourquoi une élite ? Il ne serait pas juste que les autres ne pussent faire ce que nous faisons et que nous ne fissions la même chose qu'eux.

LE SPECTATEUR.

Mais alors il me semble, si aucun de vous ne composait, vous seriez tout aussi pareils et sans endurer tant de fatigues ; seulement... je comprends... c'est sans doute un métier très lucratif.

LE COMPOSITEUR (*embarrassé*).

On ne peut dire que ce soit exactement lucratif, mais (*se rassurant*) il y a la gloire.

LE SPECTATEUR.

Excusez ma franchise, mais il me semble que la gloire de votre millier de jeunes confrères n'est pas très répandue de par le monde.

LE COMPOSITEUR.

La nôtre n'est pas la célébrité des grosses masses ou du public ordinaire ; c'est une gloire d'estime. Nous avons un cénacle d'élite. Nous fondons des sociétés d'admiration mutuelle et de mépris extérieur.

LE SPECTATEUR.

Je vois avec plaisir que vous pratiquez la fraternité aussi bien que l'égalité.

LE COMPOSITEUR.

Ces sociétés, remarquables par leur solidarité, donnent des concerts de notre musique.

LE SPECTATEUR.

J'ai été à un de ces concerts, mais il m'a semblé que les applaudissements étaient rares.

LE COMPOSITEUR.

C'est que l'émotion profonde qui est le signe du véritable succès est ennemie de ces vulgaires manifestations extérieures.

LE SPECTATEUR.

Vous m'ouvrez les yeux! C'est curieux que je n'aie pas pensé à cela plus tôt!

LE COMPOSITEUR.

Nos sociétés ont des noms qui indiquent leur haut et noble but et leur portée, tels que : « Société pour l'embellissement de la vie », car il est indiscutable que la musique doit délasser l'âme en lui donnant de sublimes émotions qui lui font oublier les tracas de la vie.

LE SPECTATEUR.

C'est vrai ! Comme c'est vrai ! Ainsi ma vie est tout irradiée de beauté par ce concert où l'on jouait aussi un de vos andantes. C'est une heure qui m'a paru un siècle et suffirait amplement à remplir une vie d'homme.

LE COMPOSITEUR (*très touché et flatté*).

Merci de tout cœur, vous savez que je suis sensible à votre éloge entre tous.

LE SPECTATEUR.

Vous n'admettez sans doute guère la musique des vieux maîtres ?

LE COMPOSITEUR.

Dans Bach et Beethoven, à part la musique, on trouve bien quelques ficelles.

LE SPECTATEUR.

Je comprends, c'est la musicalité que vous leur reprochez?

LE COMPOSITEUR (*agacé*).

Expliquez-vous mieux, c'est un mot qui ne veut rien dire.

LE SPECTATEUR.

Je vous l'expliquerai lorsque j'en trouverai dans votre cénacle.

ARMANDE DE POLIGNAC.



LES IDÉES DE NIETZSCHE
SUR LA MUSIQUE [1]

I

Parmi la foule d'idées que Nietzsche a répandues sur toutes choses, dans son œuvre, celles qui concernent la musique ne sont pas, plus que les autres, exposées d'une manière systématique. Elles sont dispersées, au hasard de la pensée du jour, à la façon des grains que le semeur jette, à la volée, dans les sillons.

La plupart d'entre elles sont exprimées au cours de ses virulents pamphlets contre Richard Wagner, mais on peut en glaner quelques autres, d'une portée plus générale, dans les fragments qui composent la majeure partie de son œuvre.

En réalité, et bien que Nietzsche eût reçu une éducation musicale assez solide pour lui avoir permis, dans sa jeunesse, de se livrer à la composition, c'est à travers Wagner qu'il a connu la musique. Même lorsqu'il ne le nomme pas, on sent qu'il est hanté par sa pensée, et c'est, en fin de compte, l'art wagnérien qui est à la base de toutes ses idées musicales.

D'ailleurs Nietzsche semble ignorer les œuvres des grands génies musicaux antérieurs à Wagner, et lorsqu'il voudra, par une comparaison, montrer l'inanité de l'art wagnérien, il ira chercher le compositeur et l'œuvre les plus inattendus que l'on puisse lui opposer.

Délaissant le côté historique des relations de Nietzsche et de Wagner, les raisons philosophiques de leur éclatante séparation, je voudrais, en me plaçant uniquement au point de vue musical, colliger les documents épars, ordonner les idées dis-

(1) C'est principalement dans les trois livres consacrés à Richard Wagner que sont exprimées les idées musicales de Nietzsche : « *Wagner à Bayreuth* », « *Le cas Wagner* », « *Nietzsche contre Wagner* ». Mais d'autres sont éparses dans : *Par delà le bien et le mal*, *Aurore*, *le Gai Savoir*, etc.

persées, essayer, en un mot, de comprendre la conception que Nietzsche avait de l'art musical. Cette recherche n'est pas vaine, car si le bruit des polémiques retentissantes contre l'art wagnérien s'est peu à peu éteint, si le géant de Bayreuth a triomphé définitivement des critiques et des calomnies, l'heure est précisément venue de discuter sans aveuglement et sans passion la valeur des traits qui lui ont été lancés. D'autre part, comme son œuvre est indissolublement liée à l'évolution de la musique actuelle, il n'est pas sans intérêt de rechercher sur quelles bases, avec quelle compétence et au nom de quelles raisons un esprit comme celui de Nietzsche, dont l'influence n'a pas encore fini de se répandre, a pu discuter son œuvre, et cela nous conduira à dégager et à définir la représentation que, par antithèse, il avait de l'idéal musical.

II

En reprochant à Wagner de n'être qu'un « histrion », qu'un « comédien », qui « nous domine avec les artifices d'un orateur populaire », — et c'est là la critique la plus vive qu'il lui adresse, — Nietzsche fait, en somme, le procès du drame musical, en tant que forme d'art. D'après lui, Wagner marque l'intrusion, « l'avènement du comédien dans la musique » qu'il a transformée en « un art du mensonge ».

Ses arguments peuvent être groupés sous trois chefs principaux ayant trait : à la psychogenèse du drame wagnérien ; au caractère artificiel des moyens d'expression, et enfin à la fausseté du théâtre en général.

Nietzsche dit que, par une véritable « hallucination », Wagner conçoit, avant toutes choses, les « gestes », une « scène d'un effet absolument certain », puis qu'il raccorde ensuite à ces bases le reste du drame et de la musique, si bien qu'il n'y a plus de cohérence, de développement logique dans l'œuvre ainsi créée. Cette méthode n'aboutit qu'à une succession de motifs, de scènes qui ne donnent pas l'impression de l'unité, c'est un travail de « mosaïque », l'œuvre n'est qu'un « composé factice », et « la vie ne réside plus dans l'ensemble ».

D'autre part, les moyens d'expression que Wagner a créés ne sont point sincères, ils ne relèvent que de l'artifice et du trompe-l'œil. Le *leit-motiv*, par exemple, est un procédé grossier. Nietzsche en donne d'ailleurs une analyse tout à fait pénétrante et dont la psychologie est si fine qu'elle mérite d'être résumée en quelques mots : Tout d'abord, exposition du thème,

tout nu, tout simple; puis, deuxième phase, le thème reparaît entouré d'un cortège d'impressions, variables suivant les circonstances, et par exemple : tempête, orage. Dès ce moment nous sommes victimes de notre propre mensonge, car nous attribuons l'impression ressentie au thème lui-même, alors que c'est le « cortège » qui agit sur nous. Enfin, troisième phase et dernier mensonge, ce thème est dans notre pensée si étroitement associé à son « cortège », que, lorsque, plus tard, il reparaît seul, il n'a rien perdu de la puissance expressive que l'artifice initial lui avait donnée. Le *leit-motiv* n'est donc qu'un procédé, et Nietzsche consent d'ailleurs à le trouver ingénieux.

Au surplus, le théâtre est faux, par essence. Le mensonge s'aggrave, puisque chaque auditeur, se mentant à lui-même, perd sa personnalité, « se nivelle avec ses voisins » et « prend l'âme de tous ». Et Nietzsche, étudiant l'évolution du théâtre depuis son origine, montre que c'est peu à peu qu'il en est arrivé à cette dénaturation fâcheuse qui le caractérise, selon lui, à l'heure actuelle. La première faute de la convention a été de « chanter la passion », et cette adultération a été si loin, que, dit-il, dans certaines œuvres, celles de Rossini, par exemple, on pourrait, à la place des paroles, chanter « la, la, la, la, » sans que l'intérêt de l'intrigue en soit notoirement diminué. Quant aux œuvres de Wagner, Nietzsche pense que si l'on n'a pas pris soin, par avance, d'étudier le livret et la partition, « on n'entend ni la musique, ni les paroles ».

C'est, en résumé, sur ce triple faisceau d'arguments, que Nietzsche base sa critique du drame wagnérien.

Si, dans la pensée de Wagner, l'œuvre en gestation s'organisait vraiment de la manière que Nietzsche indique, cette genèse présente l'intérêt d'un cas particulier pour le psychologue qui étudie le mystérieux travail de l'esprit qui conçoit et qui crée. Car il n'existe pas, que je sache, de méthode préétablie, de règle uniforme, qui dirigent d'une manière absolue et constante l'œuvre de l'imagination. Chaque individualité possède des facultés propres, inégalement développées, et, dans le cas particulier qui nous occupe, on conçoit aisément qu'un musicien, et surtout un musicien dramatique, puisse avoir tout d'abord la représentation des scènes principales de son œuvre dont l'organisation se complète peu à peu dans son esprit. Qu'y a-t-il d'étonnant au surplus que, chez le musicien, le « geste » suggère la pensée musicale ? La musique n'est-elle point capable, par un phénomène inverse, de suggérer le geste, et, chez Nietzsche lui-même, n'avait-elle point la propriété d'exciter l'idéation ? Tant il est vrai que nos facultés ne sont point séparées les unes des autres par des cloisons étanches et qu'elles sont, avec des affinités

variables, synergiques. C'est en raison de leurs réactions sympathiques que les arts ont un fondement physiologique commun et une essence morale collective. On comprend donc aisément que Wagner, qui avait à traduire musicalement des idées, des faits, une action, ait conçu tout d'abord ce que Nietzsche appelle le « geste » qui par le rythme, sans doute, c'est-à-dire par ses éléments fondamentaux, développait chez lui l'idée musicale.

Quant au défaut d'unité de l'œuvre ainsi conçue, c'est, je crois, le reproche le moins mérité que Nietzsche ait adressé au drame wagnérien. Il suffit, en effet, de penser à ce qu'était l'opéra avant Wagner, de songer à cette succession d' « airs » où, tour à tour, ténor, baryton, soprano venaient épiloguer sur leurs amours, avec des récitatifs intercalés, pour comprendre qu'au contraire Wagner a donné un souffle de vie permanent à l'action, et qu'il a supprimé de la structure du drame musical cette « mosaïque ».

Considérée au point de vue de la musique elle-même, cette critique de Nietzsche s'attaque directement au leit-motiv. Les mêmes thèmes, en effet, reparaissent plusieurs fois au cours d'une même œuvre, et Nietzsche, s'en tenant à cette constatation élémentaire, a pensé sans doute, qu'entre ces thèmes successifs, il n'y avait que du vide ou de l'artifice. Il dit que Wagner était bien le « génie » (remarquons ce mot) le plus malappris du monde, puisqu'il répétait les choses à satiété, « jusqu'à ce qu'on les croie ! »

Le leit-motiv nous apparaît, au contraire, comme le lien qui unit entre elles les diverses parties de l'œuvre et qui marque l'unité de la conception. Il n'est point l'indice d'une imagination appauvrie, car la richesse, dans ce cas, consiste beaucoup moins dans le nombre des idées que dans leur qualité et dans leur mise en œuvre. Peut-on vraiment accuser Wagner d'avoir toujours répété la même chose lorsqu'on peut sentir avec quelle prodigieuse maîtrise il a tour à tour enrichi et appauvri ses thèmes, suivant les circonstances de l'action, comment il les a combinés, reliés entre eux pour les faire apparaître sous une forme adéquate à la situation dramatique ?

L'attribution d'un leit-motiv à chaque héros constitue, c'est vrai, un moyen dramatique particulier, mais non pas illogique. Des attributs extérieurs, contre lesquels personne n'a songé à protester, nous permettent de reconnaître entre eux les divers personnages du drame, et il est parfaitement logique de tenter, par le leit-motiv, d'évoquer dans nos mémoires les caractères moraux ou intellectuels de ceux-ci.

Certes, le leit-motiv est un artifice, mais il est identique à

celui qui forme la base de toute polyphonie. Dans la fugue, la sonate, la symphonie, les thèmes ne se développent-ils pas, ne se combinent-ils pas, alternant avec des divertissements et des contre-thèmes, sous la discipline du contrepoint ? Il suffirait, pour que l'on ait le droit d'appeler ces thèmes des leit-motivs, de les attribuer à quelques personnages imaginaires. Par conséquent, Wagner a simplement, mais avec des formes moins définies, transporté la polyphonie dans le drame musical, et l'on ne voit pas très bien Nietzsche reprochant à la Neuvième, à l'Appassionata, ou à la fugue en *ut* mineur pour orgue de n'être qu'une pure comédie !

Mais au théâtre, l'artifice est plus apparent, et il y a longtemps — si longtemps que c'est aujourd'hui un lieu commun — que l'on a reproché à l'art dramatique d'être purement conventionnel. Cela est entendu, et, pour ma part, je ne vois aucun inconvénient à admettre cette opinion. Je pense, en effet, que l'art tout entier, sous toutes ses formes, est une création de l'esprit humain, que son existence est purement subjective, et que son essence est conventionnelle. L'art de penser n'est-il pas lui-même artificiel ? Que la fiction soit plus grande au théâtre, c'est possible ; mais elle est du même ordre. Et puis, qu'importe, pourvu que notre âme vibre ?......

III

Nietzsche reproche encore à Wagner d'être un « décadent », un « névrosé », un « malade ».

Décadent, parce que la « vie ne réside plus dans l'ensemble » de son œuvre. Qui a lu l'œuvre de Nietzsche ne doutera pas un seul instant qu'il mérite plus que tout autre ce reproche que nous venons de discuter au sujet de Wagner.

Celui-ci était encore un « névrosé », car les moyens physiologiques qu'il a de nous émouvoir ne s'adressent pas à la norme. Il suggère bien des rêveries, « infinies mêmes », mais « sans mélodie », c'est-à-dire « sans pensée ». Il bouleverse par le son, non par la passion ; il tente d'élever nos esprits, mais son symbolisme est artificiel. Il a rendu la musique « malade », car il ne s'adresse qu'aux « épuisés », attirés vers elle comme ils le sont vers tout ce qui est nocif, en particulier, et ce serait le cas pour Wagner, vers la « brutalité, l'artificiel, l'innocence », et il ajoute entre parenthèses, « l'idiotie ». Ces épuisés, ne pouvant ressentir l'abondance de vie que donne la force (art dyonisien de Nietzsche), souffrent d'appauvrissement : ils recherchent alors, chez les autres, le calme, l'ivresse, l'engourdissement. Cette

manière altruiste de sentir, ce « désintéressement », seraient pour Nietzsche le principe même de la décadence.

Le monde contiendra alors pendant longtemps encore des décadents, je crois ; aussi longtemps qu'il ne sera pas peuplé de « surhommes » qui pourront résumer en eux toute la force, toute la joie. En attendant, et quelle que soit l'épithète qu'on leur appliquera, les hommes simplement hommes exalteront leur sensibilité et leur esprit au contact des créateurs qui leur auront appris des « valeurs » nouvelles.

Bien plus, cette phase de « décadence », de « désintéressement » (à laquelle Nietzsche lui-même n'a pas échappé) n'est-elle pas un stade nécessaire de cette ascension individuelle qu'il a rêvée? On ne comprend pas bien comment pourrait s'effectuer ce perfectionnement de soi-même sans qu'aucune personnalité étrangère y contribue, pour une part variable. L'abondance de vie paraît devoir être en proportion de la qualité et de la quantité des actes intellectuels ou sensibles, et j'imagine que la « domination de soi-même » doit être le résultat de la libération progressive des attaches inévitables qui ont permis cette ascension. L'altruisme, initial du moins, paraît bien être la condition de l'individualisme final.

IV

A côté de ces critiques, qui relient les idées musicales de Nietzsche à ses doctrines philosophiques (et c'est par cela qu'elles dépassent le cadre de mon sujet), on trouve dans son œuvre tumultueuse, mais cachés derrière l'ironie et le pamphlet, quelques aveux d'admiration pour la musique de Wagner ; leur découverte demande quelque soin...

Wagner, bien qu'il n'ait fait de la musique qu'un « moyen d'expression », a augmenté sa « puissance expressive jusqu'à l'infini ». Nietzsche se hâte d'ailleurs d'ajouter qu'il n'y est arrivé que par la « materia », c'est-à-dire par le son, la couleur, le mouvement ; dans son œuvre, il n'y a pas de « substance ».

Cette dernière critique est du même ordre que celle que Nietzsche adressait à Wagner, lorsqu'il disait que son art ne vivait que d'artifice. Quoi qu'il en soit, nous nous contenterons de penser qu'un artiste qui a de cette façon décuplé la puissance expressive de son art est un grand artiste. Il semble d'ailleurs bien difficile d'agrandir des moyens d'expression sans rien exprimer !

Au surplus, Nietzsche n'a pas toujours été de cet avis, car dans un autre passage, il reproche à la musique de Wagner de

n'être pas que de la musique, et de commenter l' « idée », l' « énigme dramatique ». Pour couronner cette contradiction, que je note entre beaucoup d'autres, je citerai seulement cet aphorisme du même auteur : « Qui donc serait capable de réfuter un son ?... »

Toujours contradictoire, Nietzsche serait disposé à admirer dans l'œuvre wagnérienne tout ce qui n'y est pas, parce que le musicien n'était pas capable de le créer. Wagner remplaçait, dit-il, une faculté absente par un artifice. « Son amour n'est pas du même ordre que son intelligence. » Wagner est un miniaturiste musical, les détails seuls ont chez lui de la valeur, il a forcé son talent. Il était fait pour l'intimité, les demi-teintes, les courts poèmes musicaux. Si telle était vraiment sa destinée, on doit, en effet, constater qu'il y a singulièrement manqué !

On ne peut, en toute sincérité, s'empêcher de penser qu'au point de vue musical, Nietzsche s'est senti dans la nécessité de justifier par des arguments l'hostilité que, pour d'autres raisons, il avait contre Wagner. Quand on résume ses critiques, quand on le voit admettre que « né comédien », Wagner manque son but en préférant le théâtre aux miniatures, que, « devenu musicien et poète », il trouve le moyen de décupler la puissance expressive de la musique, qu'il rend la « musique malade » et qu'il crée un art sans avenir, etc..., il n'est pas douteux, pour qui réfléchit, que Nietzsche a masqué derrière le pamphlet les causes réelles de son inimitié.

A vrai dire, il était devenu, puisqu'il ne l'avait pas toujours été, insensible, pire que cela même, à la musique de Wagner, et au fond, ce qu'il ne lui pardonne pas, c'est d'agir maintenant à rebours sur sa sensibilité.

Car non seulement Wagner était malade, non seulement il avait rendu la musique malade, non seulement il s'adressait à des auditeurs malades, mais il rendait Nietzsche lui-même malade !

« Quand cette musique commence, dit Nietzsche, aussitôt
« mon pied se fâche et se révolte contre elle, mais n'y a-t-il pas
« aussi mon estomac qui proteste ? Mon cœur ? La circulation
« de mon sang ? Mes entrailles ne s'attristent-elles pas ? Est-ce
« que je ne m'enroue pas insensiblement ?... »

Cette confession significative méritait d'être opposée aux critiques que Nietzsche a lancées à l'œuvre de Wagner, et elle éclaire singulièrement son état d'esprit. Il ressentait un malaise physique à l'audition des drames wagnériens et, généralisant, il a étendu l'influence morbide de Wagner à tout ce qui l'entourait. Nous pouvons donc conclure que, toute question philosophique mise à part, l'une des grandes causes de l'aver-

sion de Nietzsche pour la musique de Wagner réside dans une incompatibilité physiologique entre l'un et l'autre. Il est hors de doute, l'événement l'a prouvé, que c'était Nietzsche l'idiosyncrasique.

V

Il existe d'ailleurs d'autres preuves de la réalité de cette curieuse constatation qui est corroborée par l'admiration sans réserves que Nietzsche a pour Bizet.

Carmen représente pour lui la musique saine, dyonisiaque. En l'entendant, il s'est senti devenir « meilleur, plus philosophe, plus musicien ». « Gaie, légère, souple, polie, aimable, riche, précise », cette musique a toutes les vertus nécessaires à l'exaltation de son « moi ». D'ailleurs elle est aussi une musique « populaire », ne représentant pas seulement le « raffinement d'un seul ».

Mais, puisque dans l'état d'euphorie que lui procure la musique de Bizet, toute la convention du théâtre, tous les artifices des moyens d'expression n'existent pas, se sont évanouis, puisque l'action c'est la vie même, la vérité qui l'enthousiasme, Nietzsche n'a-t-il pas subi la même illusion qu'il reprochait aux wagnériens, et le genre — si essentiellement faux du théâtre — n'était-il donc pas capable de l'émouvoir ? Théoricien du « désintéressement », Nietzsche trouve dans l'œuvre d'autrui la joie dont il avait besoin ; aristocrate, il goûte la saveur des sentiments populaires ; individualiste, il fait fi du raffinement d'un seul ! Quelle ironie et quelle miraculeuse musique ! Loin de moi d'ailleurs la pensée de rabaisser cette *Carmen* si passionnément lumineuse, mais Bizet lui-même aurait été bien étonné d'apprendre que son œuvre possédait ce pouvoir magique de transformer à ce point la pensée la plus intransigeante qu'elle renie ses théories les plus chères et ses idées les plus essentielles !

A tout bien prendre, cette aventure de Carmen n'a été pour Nietzsche que le prétexte à un paradoxe brillant. Mais derrière ce paradoxe se cachent encore des raisons méconnues, à peine avouées d'ailleurs, des préférences musicales du philosophe.

La musique qu'il aime, c'est la musique gaie, simple, car, dit-il, la musique doit être un allégement « pour le corps lui-même », et toute son esthétique paraît avoir pour base les deux aphorismes suivants :

« Tout ce qui est bon est léger, tout ce qui est divin court sur « ses pieds délicats ».

« Tout ce qui a de la valeur me rend fécond. Je n'ai pas « d'autre gratitude, pas d'autre preuve de la valeur d'une chose. »

Son criterium était donc bien l'exaltation de sa vitalité, et sa conception de la musique était d'abord... thérapeutique.

Je sais bien qu'aussi il détestait les Allemands, dont la musique même n'est « ni spirituelle ni élégante », car elle n'a que de « la joliesse, cette sœur champêtre de la grâce ». Pour lui, « l'homme de cette musique » est représenté par Beethoven, tel qu'il apparut en 1812 aux Eaux de Teplitz, en Bohême, lorsqu'il s'y rencontra avec Gœthe :

« Il apparut, dit Nietzsche, comme la demi-barbarie, à côté « de la culture, comme le peuple à côté de la noblesse, comme « l'homme bonasse à côté de l'homme bon et plus encore que « bon, comme le fantaisiste à côté de l'artiste, comme celui qui « a besoin de consolations à côté de celui qui est consolé, comme « l'exagérateur et le défiant à côté de l'équitable, comme le quin- « teux et le martyr de soi-même, comme l'extatique insensé, le « béatement malheureux, le candide démesuré, comme l'homme « prétentieux et lourd, et, en tout et pour tout, comme l'homme « *non dompté* (Ungebændigte). » (Le mot est de Gœthe.)

On voit avec quelle violence Nietzsche s'acharne sur la musique allemande et sur l'un des génies qui l'ont représentée de la façon la plus noble. Ce n'est là heureusement qu'une avalanche brillante d'épithètes ne reposant sur aucun argument, et on ne peut oublier dans quels termes Beethoven lui-même, au cours de sa correspondance, stigmatise l'attitude humiliée qu'eut Gœthe dans une circonstance dont il fut le témoin, à Teplitz même, en août 1812 (1). Cet épisode, bien connu maintenant, suffirait à contredire l'opinion de Nietzsche si la vie tout entière et l'œuvre de Beethoven ne lui opposaient pas déjà un formel démenti. Sans préjuger du fond même de la question, Nietzsche, pour mieux faire saisir l'idée d'infériorité qu'il avait de la musique allemande, aurait pu choisir un exemple plus judicieux et une comparaison plus juste...

Ces doctrines antigermaniques ont pu, dans une certaine mesure, influencer l'opinion musicale de Nietzsche ; mais, comme tout semble le démontrer, les vraies causes de ses affections et de ses haines musicales sont du domaine physique. Le wagnérien anonyme auquel il faisait part du malaise que lui causait la musique de Wagner lui répondait déjà (c'est lui-même qui le raconte) : « vous n'êtes donc, tout simplement, pas assez bien

(1) Gœthe et Beethoven se promenant ensemble rencontrèrent la famille royale. Beethoven, indigné de l'humilité de Gœthe, ne put lui cacher son opinion sur son caractère.

« portant pour nous. » Nietzsche voulait « méditerraniser » la musique, c'est-à-dire lui donner de la lumière, du bleu, de la joie, en un mot, une sérénité qu'il n'avait pas.

Nietzsche était en effet déjà malade. En 1876, il fut de nouveau atteint par la maladie qu'il avait contractée six ans auparavant, pendant la guerre franco-allemande où il servait comme infirmier, et cette crise fut assez intense pour nécessiter chez lui un repos d'une année. Or, c'est à cette époque que Nietzsche commença à se séparer de Shopenhauer et de Wagner. Son hostilité ne fit que croître à partir de ce moment jusqu'en 1888, et après *Parsifal*, il renia à tout jamais le maître de Bayreuth. On peut se demander, car cette coïncidence de dates est singulièrement frappante, s'il s'agit là d'un événement fortuit ou bien si les deux faits n'ont pas une relation de causalité. Je sais bien que Nietzsche, après une année de repos et de traitement, revint à la santé, que c'est précisément après cette crise et jusqu'en 1889, époque où la folie s'installa d'une façon permanente chez lui, qu'il conçut et exposa sa philosophie définitive ; mais je me demande si l'on ne pourrait pas rattacher à cette maladie l'incompatibilité physiologique évidente, avouée d'ailleurs, et nouvelle, qui s'est révélée entre la musique de Wagner et la sensibilité de Nietzsche. On comprendrait alors que, pour lutter contre un péril physique qu'il sentait menaçant et pour compenser le prodigieux tourbillon de sa pensée, Nietzsche ait éprouvé le besoin — qu'il théorisa — de donner comme base à l'esthétique l'exaltation de sa vitalité.

La séparation avec Wagner fut, pour cette raison et pour une autre encore, un acte de volonté réfléchie. Bravant l'amertume qu'elle devait lui causer, car « il allait être, dit-il, plus absolument seul que jamais, puisqu'il n'avait jamais eu que Richard Wagner », il voulut s'affranchir de toute séduction de la sensibilité, pour atteindre, par une discipline sévère sur lui-même, à la solitude féconde et à cet individualisme hautain qui caractérisent sa philosophie ultime.

Telles sont, lorsque l'on cherche à s'abstraire, à s'évader, en quelque sorte, de l'emprise qu'a sur nous Nietzsche par la rafale véhémente et tumultueuse de ses pamphlets, par le bouillonnement volcanique de ses idées, par la séduction du lyrisme et de la poésie avec lesquels il concevait toutes choses, et que l'on essaie de les ordonner, les raisons de trois ordres : ethniques, physiologiques et morales, des idées musicales de Nietzsche.

Elles permettent, du moins, de mettre en lumière quelques-uns des « moments » de cette pensée assez riche pour atteindre à la prodigalité, assez haute pour se perdre parfois dans la nue, assez libre aussi pour ne pas craindre sa propre contradiction.

VI

En dehors de sa polémique antiwagnérienne que nous venons de commenter, Nietzsche a écrit quelques fragments qui ont trait à la musique en général et qui montrent avec quelle profondeur il a pénétré les mystères de l'art du son. Deux d'entre eux sont particulièrement remarquables :

« Ce n'est que dans la nuit, dit-il, et dans la demi-obscurité « des sombres forêts et des cavernes, que l'oreille, organe de la « crainte, a pu se développer aussi abondamment qu'elle a fait « grâce à la façon de vivre de l'époque craintive, c'est-à-dire de « la plus longue époque humaine qu'il y ait eu ; lorsqu'il fait « clair l'oreille est beaucoup moins nécessaire. De là le caractère « de la musique, un art de la nuit et de la demi-obscurité. »

« Le premier musicien, dit-il encore, serait pour moi celui « qui ne connaîtrait que la *tristesse du plus profond bonheur* et « qui ignorerait toute autre tristesse. »

Qui sait, en effet, si l'art tout entier n'a pas pour essence la culture et le raffinement de la souffrance confuse qui se tapit au fond de nos émotions les plus sereines, dans l'univers de notre âme ?...

JACQUES MÉRALY.





REVUE DE LA QUINZAINE

LA SAISON DE LONDRES.

Comme l'omnibus ralentissait dans Piccadilly, le cocher tourna la tête vers moi et m'honora d'une parole. J'en fus plein d'orgueil. Il m'apprit, en un langage argotique et parfumé d'un indiscutable accent cockney, que, le temps remis au beau, chaque jour s'affirmait plus estival. Et, voyant ma qualité de Français à l'intonation de ma réponse, il évita le sujet brûlant de la guerre russo-japonaise et, plein de tact, m'assura l'alliance franco-anglaise définitive. Je m'en réjouis avec lui. Cependant nous passions dans Wardour Street; le « bus driver » continua ses phrases sans *h*. « Ah ! Monsieur, il y a juste un an aujourd'hui, cette rue retentissait de rumeurs et de bravos ; une femme vêtue de rouge et qui ressemblait à Sarah comme une sœur faisait de grands gestes esthétiques, une miniscule truelle à la main, truelle d'argent et voix d'or ; un petit homme à barbe se tenait près d'elle qui avait l'allure de Mr. Aeneas, le fabricant de masques cher à Max Beerbohm; un gentleman que je pris pour Mr. George Alexander, une lady que je crus être la comtesse de B. s'exhibaient à ses côtés. Ah ! Monsieur ! quel spectacle enchanteur ! Ces gens s'agitaient avec des mouvements divers en des langues différentes. Et la foule roucoulait de plaisir.. Voyez ce superbe magasin en les vitrines duquel s'étagent perruques et universelles attestations, il n'existait pas alors, et l'instant dont je vous entretiens — discours, acteurs, mise en scène — fut celui où Mme Bernhardt posa la première pierre de cette nouvelle boutique de Mr. Clarkson. Car c'était bien elle, car c'était bien lui !... » Je crus devoir extérioriser ma profonde émotion, ce dont le cocher me sut gré. Il dit encore : « You like London, don't you ?... »



Décidément, il faut aimer Londres pour la qualité et la diversité des plaisirs artistiques que cette ville nous offre. Plus complète est sa brève saison que toute l'année parisienne ; plus d'étoiles brillent à son firmament ; plus de diamants étincellent dans ses théâtres ; et des présences royales, souvent, patronnent des fêtes où la plus franche entente cordiale ne cesse de régner. Et tant de cosmopolitisme me charme infiniment, puisque la France, l'Allemagne, la Russie, l'Italie, l'Espagne, l'Amérique se partagent en Grande-Bretagne de glorieux et pacifiques lauriers.

Mieux qu'ailleurs l'éclectisme triomphe à Londres ; on y admire ce curieux spectacle : le Pelléas de Mme Sarah Bernhardt, la Mélisande de

Mrs Patrick-Campbell, la Margarita Duval de la signora Duse, les Symphonies de Brahms, les « Stage danse », Wagner et le roi d'Espagne, — également applaudis. Ce monarque excelle dans l'art du tir aux pigeons, qui est une manière moderne de siegfriediser, et il chevauche comme une Walkyrie. Tous deux, Alphonse et Richard, sont rois en West End ; le compositeur de *Rienzi* y règne même despotiquement, et Richter est son premier ministre. Richter ! Après les soirées mondaines de *Faust*, Covent Garden devient un temple, alors que Hagen contemple le fleuve silencieux, que Wotan pérore, que Mime geint, que les filles du Rhin jouent autour de l'or étincelant ; les diadèmes des loges n'osent plus briller, et si grande, si studieuse est la sincérité anglaise, qu'on ne s'ébahit pas, non plus, de voir le Dragon discourir avec sa langue en dehors de sa gueule, fait surprenant, même de la part de Fafner s'adressant à Herr Krauss. Les traditions de Bayreuth sont scrupuleusement observées.

Au lendemain de ces sombres lumières et de ces éclatantes obscurités (et après tant de Cilea, de Giordano, de Léoncavallo, au théâtre Sarah et au Waldorf theatre), il est rafraîchissant d'écouter Maurel dans *Il Barbiere*, Jeanne Raunay dans *Orphée*, Caruso dans *Un ballo in maschera*. Combien plus exquis encore d'entendre Mme Melba dans n'importe quoi ! Inoubliable plaisir d'été ! Il semble que l'organe de cette unique artiste vous est une boisson glacée parfaite et propre à calmer des soifs même londoniennes. On s'étonne qu'elle ait à mourir, Mimi ou Violetta, qu'elle ait à donner aux mots un accent pathétique ; on se contenterait de déguster sa pure voix chantant des « Ha ! Ah ! » ou de simples « A-a-a-a. »... se comme, consciente de son art, Mme Melba s'en rend compte, elle ne Et fatigue point à de tragiques effets. La sagesse inspire sa conduite : elle plaît à tous.

Mais il n'y a pas que des étoiles à Covent Garden, des premières y sévissent aussi, *Madama Butterfly*, puccinisme que je n'entendis point, et l'*Oracolo* dont je frémis encore. Cet acte dramatico-musical est de M. Franco Léoni, qui s'apparente à d'autres musiciens en *i* : un lot de romances, des bruits de fête et de foule, des coups de couteaux et des coups de gongs, des glissandos de harpe et du glockenspiel à indiscrétion, de grandes reprises passionnées d'orchestre, un intermezzo gracile, des costumes chinois, de la fumée d'opium (la scène se passe à San-Francisco), que voulez-vous de plus ? Scotti barytonne puissamment et André Messager conduit ce fait divers comme du Debussy ; et peut-être que le public s'y amuserait si l'heure de souper n'approchait bientôt, suivie de ce fantôme menaçant, « closing time ».



L'Opéra Royal et les « musical comedies » ne suffisent point aux Londonners ; ils se ruent à dix concerts par semaine, — le plus sérieusement du monde. Je crois bien qu'ils s'inquiètent peu du programme, et que le simple fait d'entendre de la musique (terme vague) satisfait leurs musicalités. Que ce soit Raoul Pugno et les *Variations symphoniques*, Joachim et les quatuors de Beethoven, Harold Bauer, pianiste littéraire, l'excellent baryton Ernest Groom, Frank Haskoll, professeur émérite, ou Maurice Farkoa, chanteur délicat, Herr Kreissler ou Jean Gérardy, Arthur de Greef ou Armand Ferté, qu'importe ! Tous ces artistes sont écoutés avec déférence, et appréciés (avec des différences aussi).

D'aucuns bouleversent les cœurs et les oreilles sensibles : ce sont les petits prodiges dont l'inquiétante théorie s'avance avec une audace plus vieille que leur jeunesse. Devant eux s'attendrit le populaire et s'émeut la

société : Mischa Elmann, ce vieillard, cède la place à Von Vecsey, qui compte déjà douze automnes, et à Vivian Chartres, qui en aura vu tantôt neuf. Et Max Bruch,clown musical,n'a point de secrets pour ces petits misérables échappés de la « nursery ». Les phoques jongleurs font preuve, aussi, d'une rare adresse, et le *Carnaval de Venise*, joué du haut d'un trapèze par un individu en maillot rose qui se tient la tête en bas, ne manque ni d'intérêt, ni de charme, ni d'émotion. Mais les petits prodiges cosmopolites courent un plus grand danger que celui de se briser quelques vertèbres, — ils vieilliront. Sort plein d'horreur! Ces phénomènes se devraient de mourir jeunes, et, si possible, de façon tragique. Ils obtiendraient ainsi des regrets unanimes, des funérailles nationales, des articles en première page des quotidiens. Des mains pieuses leur tresseraient des couronnes, leurs tombes seraient idéales de mauvais goût italien, avec un instrument sculpté dans le marbre forcément de Carrare. Et les parents les désigneraient en exemple à leurs petits garçons. Des gens diraient : « il aurait été le plus grand violoniste (ou pianiste) du siècle ! » avec un haussement d'épaules découragé. Mais les petits prodiges ne savent pas mourir au temps, ni garder la mesure, ni, hélas! arrêter la fuite éperdue des années ; bientôt ils seront forcés de maquiller leurs états de naissance, leurs costumes et leurs faces, pour masquer leur juvénilité. Et ils continueront de jouer les Concertos de Max Bruch, sans espoir. Et l'inconscient sadisme de la foule leur préférera à nouveau « le plus jeune virtuose » qui possédera tous les mérites avec l'avantage d'être né quelques mois plus tard. Pauvres petits prodiges ! Les fausses mineures des grands boulevards ne sont pas plus pathétiques. La bonne Fée qui, au berceau, les dota, les plaque, et la Fatalité les accable.



Je ne chercherai point de transition, même subtile, entre les précédents sujets et nos gloires nationales dont la jeunesse, elle, ne vieillit point, dit-on. Cependant, le public idolâtre semble montrer moins d'empressement que jadis à remplir les salles de ces « Paris leading actresses ». Aussi bien, elles sont trop, fonctionnent toutes en même temps, ne varient pas, d'une année à l'autre, leur répertoire, commencent en retard et prolongent interminablement les entr'actes. C'est pourquoi nous voyons Mme Réjane prise à partie par les journaux, Mme Granier révéler à quelques personnes seulement — mais quelles ! — la délicieuse *Bonne Intention* de M. Francis de Croisset, Mme Sarah Bernhardt et les Coquelin déployer pour des demi-salles leur talent entier, malgré Molière, Racine, et même Legouvé récrit par la grande tragédienne en personne. Quant à Mme Georgette Leblanc, ses lieder précédés de conférences obtinrent devant un public, dirai-je restreint, le plus grand succès artistique. Et Mme Yvette Guilbert répéta au Haymarket, mais plus heureusement, son expérience des Bouffes-Parisiens, cheveux poudrés, chansons galantes et Société des Instruments anciens.

Il faut croire que l'alliance franco-anglaise n'est point un vain mot, puisque Mr. Beerbohm Tree triomphe dans *Business is business*, que le *Spring Chicken* est adapté d'un vaudeville parisien, que *Véronique* et les *P'tites Michu* ne craignent pas les chaleurs estivales, et que Mr. George Alexander joue le rôle de Guitry dans *The Man of the moment*, très adroitement traduit de l'*Adversaire* par Mr. Henry Melville qui s'y connaît. Il est vrai que Mme Le Bargy, actrice anglaise, remplace Mme Brandès. C'est un signe des temps. On assure déjà que nombre d'artistes françaises son-

gent à suivre cet exemple, encouragées par son succès : en effet, Mme Le Bargy parle anglais aussi vite que faire se peut, — un record.

Comme on le voit, il reste, en pleine saison de Londres, peu de place pour des troupes et des pièces britanniques, d'ailleurs deux succès pro viennent d'Amérique : *Leah Kleschnaw*, solide drame plein de situations fortes, admirablement interprété par Mr. Charles Warner, Mr. W. Devereux et Miss Lena Ashwell, qui fut une si intéressante Maslova, — et *Her Own way*, étude très fouillée de mœurs new-yorkaises, une des meilleures pièces peut-être, avec *The last of the dandies*, de Mr. Clyde Fitch, dramatiste fécond et adroit. A l'Imperial, *Monsieur Beaucaire* en la personne de Mr. Lewis Waller débite pour la 540e fois son parfait français, son léger « broken english », ses madrigaux romantiques et ses bons mots à Miss Evelyn Millard, exquise silhouette de Gainsborough. Et c'est tout proprement un charme de voir Miss Ellen Terry, en pleurs ou riant aux larmes, très brillante comédienne, et Miss Irene Vanbrugh, ingénue d'un nouveau genre, dans *Alice sit-by-the-fire*, la plus neuve, la plus charmante, la plus légère des comédies récentes ; cette pièce, M. J. M. Barric la baptise « a page from a daughter's diary », et rien n'est plus spirituellement vrai. *Alice sit-by-the-fire* et *The Cabinet Minister*, si joliment monté au Haymarket, s'avèrent de charmantes illustrations dessinées d'après nature du Londres d'hier et d'aujourd'hui — Londres si délicatement falsifié par Mr. Max Beerbohm dans l'*Hypocrite sanctifié*, Londres, dont Mr. Roy Horniman est l'historiographe sceptique dans *Bellamy the Magnificent* et Mr. Reginald Turner le peintre sérieux dans *Peace on earth* et *The Comedy of Progress*, Londres sombre qui flambe et fume, ô Verlaine, ville que d'ici je puis croire disparue, abolie, puisque, de toute l'Angleterre, je n'aperçois plus que deux frêles petites lumières intermittentes, au-dessus des vagues, les seuls soirs qu'il fait clair. Encore ai-je peur souvent que le vent de la mer ne les éteigne.

Boulogne-sur-Mer.

X.-Marcel Boulestin.



LES LIVRES

A. J. Polak. — **L'harmonisation des mélodies hindoues, turques et japonaises** (allemand). — Leipzig, Breitkopf et Haertel.

Voici un livre dont je ne voudrais pas trop médire, car il témoigne d'un goût très vif, et que je partage, pour les musiques d'Asie. C'est un plaisir, en feuilletant ces pages, de retrouver tel chant d'amour hindou, qui semble traduire, en une langue étrangement savoureuse, des sentiments tout voisins des nôtres, ou telle souple mélopée javanaise, faite pour être carillonnée sur le *bonang* sonore et doux. Et la musique de scène qui accompagne la mort de l'héroïne au 2e acte du drame japonais *Kesa* est pour moi, comme pour M. Polak, un « chef-d'œuvre ».

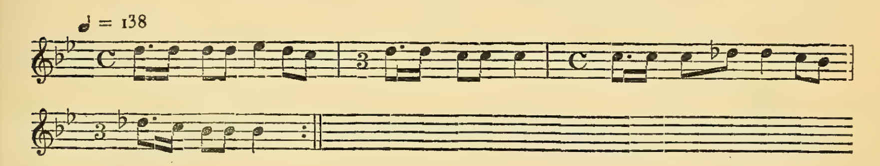
Et cependant les interprétations harmoniques de M. Polak ne me satisfont jamais. Les accords qu'il écrit au-dessous de ces belles mélodies me paraissent, sans aucune exception, en alourdir l'essor et en fausser le caractère : ce sont des vêtements européens, et encore d'une coupe assez gauche,

dont on affuble de pures beautés asiatiques. La thèse de M. Polak est la suivante :

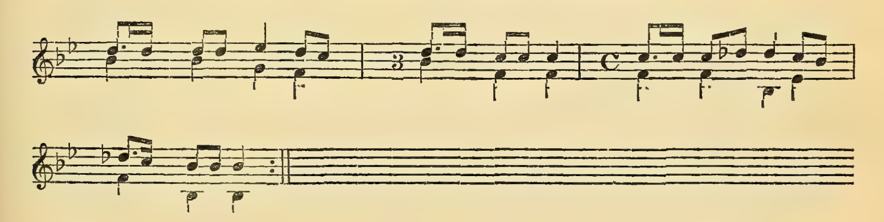
La musique est sentie par tous les hommes de la même manière. Or nous ne pouvons, nous autres Européens, séparer une mélodie de certaines harmonies construites dans le mode majeur ou mineur et dans telle ou telle tonalité. Ces mêmes harmonies doivent donc se retrouver à la base de toute musique antique ou contemporaine, asiatique ou sauvage ; elles existent, à l'état latent, sous la ligne mélodique, et il suffit de les dégager.

Conformément à ce principe, M. Polak s'empare des mélodies publiées, avec le soin et les précautions scientifiques que l'on sait, par MM. Abraham et von Hornbostel (1) ; il en ajoute quelques autres, qu'il doit à M. Riemann (2), ou à M. Sattro Prawina (3), ou à quelques autres auteurs non cités (4) et les accompagne bravement d'accords parfaits majeurs et mineurs, et des divers renversements de l'accord de septième de dominante, tout comme si c'étaient des chants populaires allemands.

Le résultat est déplorable, je ne trouve pas d'autre expression. Prenons deux cas très simples et très favorables à M. Polak. Voici une très courte chanson enfantine malabare (5) ; c'est une prière, très touchante en sa naïveté ; toute la mélodie est comprise dans une quarte, et les intervalles sont ceux de notre gamme de *si bémol*, d'abord majeur, puis mineur :



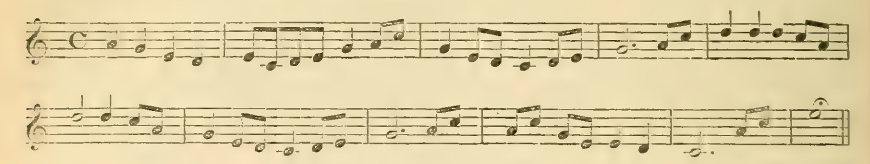
Et cela est charmant, tant que M. Polak n'y ajoute pas son lourd accompagnement, qui se promène sous la mélodie avec autant d'à-propos que le basson du bal champêtre, dans la *Symphonie pastorale* :



Je ne suis pas Hindou, je ne sais pas au juste comme une oreille malabare entend une pareille mélodie. Mais je sais bien qu'une aussi banale et pauvre harmonie lui fait perdre aussitôt tout ce qu'elle a pour nous de grâce frêle et de virginale indécision. Pourquoi ? Parce que, sans aucun doute, elle n'a pas été conçue dans le ton de *si bémol* majeur ou mineur, tel qu'il est pratiqué en Europe.

(1) *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, 1903, I, et 1904, III. — *Zeitschrift fur Ethnologie*, 1904, II.
(2) *Beiträge zur Akustik*, 1901, III.
(3) *Căcilia* (holl.), 1902.
(4) Ce sont ceux qui ont déjà harmonisé eux-mêmes les mélodies de leurs recueils. M. Polak a-t-il voulu éviter la comparaison entre leurs accords et les siens ?
(5) *Sammelbände*, 1904, III, p. 361. — Polak, p. 20.

Voici encore un motif de gamelang, c'est-à-dire une mélodie instrumentale javanaise, publiée par M. Sattro-Prawina, qui est Javanais d'origine, dans la revue hollandaise *Cäcilia* (1) :



Sans l'absence caractéristique du demi-ton, on pourrait se croire en *ut* majeur ; mais combien ces gracieuses ondulations nous transportent loin de notre musique nette et carrée, faite à l'image des diables d'Occident! Il y a là une sérénité, une égalité d'âme absolue et un peu de ce demi-sourire indifférent et langoureux qui est celui du Bouddha. Ecoutez ce que tout cela devient, lorsque M. Polak plaque au-dessous des accords cependant aussi simples que possible :



Du coup, la mélodie qui flottait, libre de tous liens, dans l'espace vibrant, est tombée, s'est précipitée à terre comme une vapeur qui se condense : une trace d'harmonie européenne a suffi pour en faire un amas de notes informe et sans intérêt.

M. Polak me demandera, il est vrai, comment je comprends ces mélodies, si ce n'est à l'européenne. Je les comprends vaguement, faute d'une suffisante accoutumance, et le dernier des indigènes s'y connaît certes beaucoup mieux que moi. Mais ce qui est certain, c'est que j'y crois deviner des beautés toutes différentes des nôtres, et des enchaînements de sons qui ne répondent à rien de ce que nous pratiquons. Le point de départ de M. Polak me paraît absolument faux. Tous les hommes sentent la musique (sauf un certain nombre d'infirmes qu'il faut plaindre) ; mais ils sont bien loin de la sentir de la même manière. Certains phénomènes primitifs sont à la base de tout : le son d'abord, puis quelques harmoniques (pas toujours les mêmes) ; le reste est d'institution purement humaine : ici la spéculation philosophique et mathématique s'empare de la musique et lui dicte ses lois (et je pense à la Chine et à la Grèce antique) ; là c'est la construction même des instruments qui donne naissance à certains intervalles (voir les hautbois primitifs, et même, à ce qu'il semble, le koto japonais) ; ou enfin certaines nécessités d'exécution créent un style, puis des modes particuliers (c'est ainsi qu'en Occident le chœur, avec ses voix différentes,

(1) Polak, p. 63.

a été l'origine du contrepoint, puis de l'harmonie, puis de la tonalité moderne). Vouloir réduire la musique entière à ce qu'elle est aujourd'hui dans l'Europe occidentale, c'est vouloir expliquer la langue chinoise par une déformation du français.

Si d'ailleurs M. Polak était dans le vrai, on ne devrait jamais rencontrer d'intervalles étrangers à nos modes majeur ou mineur. Chacun sait qu'il n'en est rien ; et sans même parler des *sruti* ou quarts de ton hindous, dont M. Polak nie l'existence « parce qu'il ne les a rencontrés que deux fois dans les 28 exemples de MM. Abraham et von Hornbostel », les mesures auxquelles on a soumis les intervalles des gammes japonaises et javanaises donnent des résultats bien surprenants, et qu'il vaudrait au moins la peine d'étudier. Enfin, si toute mélodie s'accompagne d'une harmonie latente, cette harmonie, dégagée et réalisée, doit satisfaire pleinement une oreille hindoue, turque ou japonaise : « C'était donc cela, doit se dire l'indigène instruit enfin des mystères de sa propre musique. Les voilà bien, les accords que depuis quinze ou vingt siècles nous cherchions sans les pouvoir trouver. Je comprends maintenant ! » M. Polak n'a pu faire cette contre-épreuve. Mais je l'ai faite autrefois, à propos du plain-chant et avec les paysans de mon village : impossible d'ajouter le moindre accord, si simple fût-il, au chant que je donnais sur l'harmonium, sans que le chœur dérouté détonnât aussitôt. C'est peut-être que je ne trouvais pas la « vraie » harmonie, ou que ma paroisse est peu musicale. Mais, dans un village voisin, une organiste bénévole n'eut pas à se louer plus que moi de ses chantres : « Cela va bien mieux, disait-on, avec l'instituteur, qu'avec Mme de F. : lui, *il ne donne que la note.* » Je persiste donc à croire que l'accord parfait majeur et mineur n'est pas une donnée primitive de la conscience musicale, pas plus chez les Malabares ou les Javanais que chez les Francs-Comtois. LOUIS LALOY.



ÉCHOS

Remerciements. — C'est à une feuille qu'on ne connaîtrait guère, sans les plaisanteries dont elle est, depuis quelques années, l'objet bénévole, que nous tenons à les adresser. Son directeur (30 juillet, p. 174) veut bien se déclarer « révolté » par l'article sur l'*Ouragan*, publié dans le *Mercure musical* du 1er juin. Il ne pouvait nous faire un plus sensible plaisir, rien ne nous étant plus précieux que l'approbation d'un homme intelligent, si ce n'est la protestation de son contraire. Et sans doute tout cela est fort mal dit, en ce jargon pénible, digne tout au plus d'un pion de Saint-Gaudens, dont on semble garder là, — *res miranda populo,* — comme un dépôt immonde, le peu musical secret. Mais l'intention est certes excellente. Qu'il nous soit donc permis de citer en retour un excellent sonnet, publié naguère en bonne place par ce candide confrère : son directeur, qui se nomme peut-être Mangeot, ne savait pas alors que la bonne littérature, comme la bonne musique, se lit verticalement aussi bien qu'horizontalement ; mais ce langage doit être bien obscur pour lui. Laissons plutôt parler les textes :

> **M***usique, tu me fus un palais enchanté*
> **A***u seuil duquel menaient d'insignes avenues.*
> **N***uit et jour, des vitraux aux flammes continues,*
> **G***lissait une adorable et vibrante clarté.*

Et des chœurs alternant, — dames de volupté,
Oréades, ondins, faunes, prêtresses nues, —
Toute la joie ardente essorait vers les nues,
Et toute la langueur et toute la beauté.

Sur un seul vœu de moi, désir chaste ou lyrique,
Ta fertile magie a toujours, ô musique !
Bercé mon tendre songe ou mon brillant désir.

Et quand viendra l'instant ténébreux et suprême,
Tu sauras me donner le bonheur de mourir,
En refermant les bras sur le Rêve que j'aime !

Pour notre part, nous voulons bien qu'on élève une statue au poète inconnu qui sut enfermer en des vers enthousiastes une aussi éblouissante vérité, un axiome d'une évidence aussi géométrique. Malheureusement, sept villes se disputent l'honneur de lui avoir donné le jour, et l'on ne sait s'il se nommait Willy, l'Ouvreuse ou Henry Gauthier-Villars. Qu'en pense M. Mangeot ? Et que pense-t-il aussi du jugement moins lapidaire, mais peut-être plus juste, contenu dans le *Monde Artiste* du 30 juillet ?

Orange. — Les *Troyens* ont été généreusement amputés du prologue et de deux actes. Berlioz est mort, sans quoi ses rugissements eussent fait trembler le ciel et reculer le mistral. Sur les six à sept mille personnes assemblées dans la noble enceinte du théâtre antique, il y en a bien cinq mille cinq cent cinquante-cinq qui, ayant négligé de parcourir la partition ou de lire une traduction de Virgile, ne comprennent rien à la disparition subite d'Enée : car on a coupé la scène où l'ombre d'Hector lui révèle ses destins et l'adjure de quitter la trop sensible reine. L'orchestre, malgré l'intensité d'émotion dont sait l'animer M. Colonne, ne produit pas l'effet que tout le monde, à commencer par Berlioz, en eût attendu ; il ne sonne pas ; il faut, lorsqu'on n'a pour plafond que le ciel étoilé, des timbres purs et limpides, et la cithare athénienne porte alors plus loin que les cuivres, les contrebasses et les clarinettes romantiques.

Quant au *Mefistofele* de Boïto, qui partageait avec les *Troyens* l'honneur de ce cadre colossal, c'est, comme on l'a dit ici même (1), une œuvre intéressante, qui malheureusement reste isolée parmi les flonflons de l'Italie moderne : le sérieux de l'auteur est partout apparent, ainsi que sa noble intention d'atteindre à la belle unité du drame wagnérien. L'inspiration n'est point méprisable, et souvent éloquente ; mais la trame musicale reste assez pauvre et maigre ; et il apparaît que Boïto fut un littérateur bien plus qu'un musicien. Berlioz eut à souffrir de la même infirmité ; mais combien, malgré tout, sa mélodie est puissante et son orchestre nourri, auprès de la fausse vigueur du musicien italien ! Quoi qu'il en soit, on peut dire avec notre distingué confrère M. Raoul Davray, que « cette œuvre honorable, tragédie musicale de beauté et de révolte contre l'italianisme, mille fois plus curieuse et plus probe que la profanation de Gounod, transformant Faust, chercheur d'absolu, en un ténor suave soupirant des cavatines dans la lune, cette œuvre qui pénètre assez profondément dans l'abîme de la pensée de Gœthe (seul, Schumann nous a donné une version délicate et émue du poème allemand), mérite à tous égards l'honneur que vient de lui faire la *Société des grandes auditions musicales*, en la représentant comme l'épilogue, le couronnement de la saison d'opéra italien donnée, cet hiver, au théâtre Sarah-Bernhardt. Le drame lyrique de Boïto apparaît grandi, si on

(1) N° 4, p. 148 (article de R. Canudo).

le rapproche des partitions *alla* Sonzogno qui pastichent gauchement le vérisme de *Cavalleria rusticana*, en haine de Wagner, et qui choient sottement dans la première manière de Verdi. »

Le succès va surtout, comme il est juste, à l'extraordinaire Méphistophélès que sait être M. Chaliapine, un grand, très grand artiste comparable au seul Mounet-Sully. Mlle Lina Cavalieri est une Marguerite d'une grâce frêle et un peu fatiguée, semblerait-il...

Mieux vaut ne rien dire des chanteurs des *Troyens*, ni de leurs gestes, ni de leur plastique... Mais ce serait un oubli impardonnable que de ne pas signaler la fine, discrète et si émouvante musique de scène de M. Gabriel Fauré, dans le *Jules César* de Shakspeare.

Nîmes. — L'insuccès a dépassé toute attente, et dès la seconde soirée le rideau restait baissé devant un public peu nombreux, mais fort bruyant, tandis que les choristes vociféraient, avec un ensemble rare, ces paroles éloquentes : « Point d'argent, point de chœurs ! » En effet, la première représentation n'ayant produit qu'un déficit de 20.000 fr., on n'avait pu rémunérer le zèle de ces braves gens, qui ne se trouvèrent pas suffisamment récompensés par « l'honneur » d'avoir chanté *Amica* de Mascagni et *Vénus et Adonis* de X. Leroux. On ne saurait trop les approuver.

Vichy. — M. Danbé donne ici des concerts classiques qui pourraient servir de modèle à plus d'un grand concert parisien. C'est ainsi que, le 10 août, on put entendre M. Cortot dans le *concerto* en *sol* de Beethoven, Mlle de Tréville dans deux airs de la *Flûte enchantée*, et que l'orchestre exécuta, avec une finesse et une précision merveilleuses, l'ouverture de la *Fiancée vendue* de Smetana, l'*España* de Chabrier, l'*Enchantement du Vendredi Saint* de *Parsifal*, et le magique *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, de Debussy. On ne sait ce qu'il faut louer le plus, ou du goût large et sûr qui a présidé au choix de ces morceaux, ou de l'intelligente maîtrise avec laquelle ils furent conduits.

Vevey. — La fête des vignerons est une fête populaire ; on s'en aperçoit assez, à écouter l'insipide musique, terne ramassis de très vieilles formules, qu'elle inspira au compositeur Doret. Il est vraiment remarquable que nos musiciens les plus démocratiques, lorsqu'ils écrivent pour le peuple, ne sachent lui offrir que les restes défraîchis de nos cafés-concerts, de nos opéras comiques ou de nos conservatoires : tel fut le cas pour Charpentier comme pour Bruneau. De même, les orateurs de réunions ouvrières servent à leur docile auditoire les vieilles âneries dont nous ne voulons plus entendre parler : péril clérical, superstition, affranchissement de la raison. Nul ne témoigne au peuple plus de mépris que ses flatteurs. Je ne crois pas d'ailleurs que la pensée de M. Doret ait été consciemment méprisante : elle serait plutôt innocemment vulgaire, et semble prendre au sérieux ses romances vieillotes et son orage en carton. Laissons-la bien tranquille, et amusons-nous plutôt du désarroi des figurants après un orage réel, celui-là, des bergères Watteau, court-jupées, qui se crottent à l'enjambée des gouyats, du faune qui s'enfuit, ses jambes nues émergeant d'un pardessus clair très *Pariser-Mode* (on dirait une caricature de *Jugend*), de l'anxiété des sergents de ville surveillant les bancs des promenades publiques, devenus des hôtels en plein air. Et louons le service sanitaire, en petits bonnets et tabliers blancs, si propret que des roublards feignent un commencement de congestion...

Mais si les *Armaillis*, dont nous menace l'Opéra-Comique, ressemblent à ce qu'on vient d'entendre !

Gluck revu et corrigé. — On lit, dans un journal qui pourrait bien être un peu du Midi, cette réclame ingénue :

Ce qui fait la force du théâtre de Béziers, c'est le choix des ouvrages qui y sont créés. Toute musique ne convient pas en plein air. De plus, l'orchestration des théâtres fermés ne produit aussi aucun effet et y est déplorable. L'expérience fut souvent concluante sur d'autres scènes.

M. Castelbon n'hésita pas l'année dernière lorsqu'il monta Armide à refaire en grande partie l'orchestration de Gluck, tout en respectant ce que Gluck lui-même eût approuvé, s'il eût écrit sa partition pour les Arènes. Pierre Lalo et de nombreux critiques l'en félicitèrent.

Voilà les secrets de la réussite du théâtre des Arènes de Béziers, qu'il sera bien difficile d'égaler, et voilà pourquoi Béziers tient à ne pas être confondu avec les théâtres nouveaux de plein air, qui ne sauraient lui faire aucune concurrence, ne lui ressemblant en rien. Le théâtre des Arènes de Béziers est unique en son genre. Ceux qui y sont déjà venus peuvent l'affirmer, et c'est auprès d'eux qu'il serait désirable que les dilettanti se renseignent.

Voilà qui est clair au moins, et les amateurs sauront où il faut chercher le Gluck de la marque Castelbon de Beauxhôtes, le seul vraiment efficace.

Soirées d'Art. — Ces soirées auront lieu tous les jeudis soir, à 9 heures, à partir du 9 novembre, dans la salle de la rue d'Athènes : le quatuor Capet exécutera les 17 quatuors de Beethoven, dans l'ordre chronologique. Mmes Felia Litvinne, Jeanne Raunay, MM. de Greef, Lazare Lévi, Léon Moreau, Alfred Cortot sont déjà engagés. Nous ferons connaître prochainement les conditions d'abonnement.

Le prix Rubinstein pour les pianistes a été attribué à M. W. Backhaus, né en 1844 à Leipzig et professeur à Manchester. Le prix des compositeurs n'a pu être décerné; M. Brugnoli n'obtient qu'une mention qui encouragera, espérons-le, ce jeune musicien certes fort bien doué.



Le Directeur-Gérant : Louis Laloy.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



DIALOGUES DES MORTS

III

MARSYAS, OLYMPOS.

MARSYAS. — D'où reviens-tu si tard, Olympos? Tu sais quel supplice est l'attente, au milieu de ce crépuscule éternel dont l'or fauve à jamais nous inonde, immuable, où son flot s'écoule sans obstacle, à l'égal de l'ombre irisée des bocages, autant que les ténèbres constellées des forêts sous le tamis des branches immobiles, ou que la nuit violette de nos grottes ; irrévocable et figé comme tout ici, qui nous entoure. Trois fois le sablier épuisa la cendre insipide des heures, exaspérant mon anxiété solitaire. Où es-tu resté si longtemps ? Encore chez Terpandre, sans doute, malgré mes prières et mes menaces. T'ai-je pas répété cent fois que la société d'un citharède est indigne d'un aulète? Quels maléfices emploie ce Lesbien à la voix blanche pour t'attirer et te séduire ? Mais qu'as-tu ? Ton front est brûlant, la sueur ruisselle sur ta poitrine essoufflée. Que t'a fait cet infâme histrion ?

OLYMPOS. — Tu te trompes, Marsyas, je ne suis pas allé chez Terpandre. J'ai couru...

MARSYAS. — Qui t'a poursuivi ? Peut-être encore cette effrontée de Parisienne aux cheveux courts, au déguisement masculin, qui usurpa le nom d'une de nos cités phrygiennes et pue le bouc d'Egypte. Avec sa *Marseillaise*, ses refrains anarchistes et surtout sa devise équivoque, *Ad augusta*, *per angusta*, gravée sur un chaton d'onyx, je suis sûr qu'elle conspire contre le gouvernement des Enfers. Je la dénoncerai à Pan et à Dionysos !

OLYMPOS. — Mais non. Tu sais bien qu'on ne la voit plus par ici depuis qu'elle apprend le polonais à Aristote. C'est Socrate qui m'a fait peur.

Marsyas. — Quoi ! Socrate en un lieu dédié à la Musique ! On l'a donc condamné à reboire la ciguë et à mourir deux fois ?

Olympos. — En revenant, j'avais fait la connaissance du Romain Caccini. Il parle assez couramment le dialecte attique. Il m'entretint de la tragédie grecque et de certains spectacles florentins similaires, en me citant des textes de Platon. Quoique peu érudit en la matière, je n'oserais jurer qu'il ait bien compris la pensée du divin Aristoklès, mais c'est un homme très doux, élégant et d'une cordialité expansive. Il m'exprima son amitié et, comme nous nous quittions, il me serra dans ses bras, m'embrassa, à la mode de son pays, sur les lèvres et m'offrit de me donner des leçons d'italien. C'est à ce moment que j'aperçus Socrate qui accourait de notre côté en brandissant son bâton, et avec un air si méchant que je me sauvai à toutes jambes.

Marsyas. — Hélas ! pourquoi la corne de mes pieds fourchus refuse-t-elle de me traîner plus loin que ces haies d'aubépine ? Que n'ai-je tes jarrets nerveux et souples, pour te suivre et te protéger comme autrefois ! Mes membres cicatrisés par la vertu des baumes sont demeurés débiles, rétifs, quoi que je fasse, à ma volonté impuissante. Ta vengeance est atroce, Apollon, écorcheur implacable !

Olympos. — Tais-toi ! S'il t'entendait ! Songe qu'il est le maître. Crains de réveiller sa rancune. Au lieu de le maudire, espère ; car il n'est point inexorable. Tu le sais : quand, sur son ordre affreux, on me rapporta ton cadavre, je pleurai sans mot dire et j'accomplis le rite saint des funérailles en adorant les Dieux. Depuis ce jour, je consacrai à ton cruel rival les plus beaux fruits de l'art que j'ai reçu de toi. Le premier, je célébrai sa victoire sur le dragon Pythôn sans le secours des paroles : ma flûte sut décrire le combat formidable, les sifflements et l'agonie du monstre. Mes nomes retentirent dans tous ses temples et instituèrent la liturgie de son culte. Aussi, lorsque, chargé d'ans et de gloire, le couteau d'Athropos trancha le fil ténu de ma vie mortelle, Apollon exauça ma supplique. Il me rendit l'aspect de la jeunesse et m'accorda de te rejoindre ici, pour panser tes plaies vives et consoler ta solitude, sous les traits de l'adolescent qui fut jadis ton élève et ton compagnon bien-aimé.

Marsyas. — Jadis !... Hélas ! Jadis... Ah ! c'était le bon temps ! Te souviens-tu de notre vie nomade à travers la Phrygie montagneuse ? Nous partions de Célènes un peu avant l'aurore, notre peau nue cinglée par la fraîcheur du matin, excités à des courses folles. Nous humions l'air parfumé des plaines

striées de buissons toujours verts, tachetées de myrtes en fleurs, en bondissant comme des cavales hennissantes. La brise humide avait un goût de poivre et de santal. Les jours passaient, joyeux et vides, à cheminer par des vallées fertiles, à gravir des sentiers rocailleux, des pentes embroussaillées ou des sommets incultes et déserts. Hélios au poil roux, parfois, criblait nos reins de ses flèches ardentes. La fièvre brûlait notre sang et desséchait nos gorges. Alors, nous faisions une halte trop brève en quelqu'une de ces cavernes qui, le soir, nous prêtaient leur abri dérobé et leurs mousses pour un sommeil réparateur. Enfin nous atteignions la source du Méandre où les roseaux croissent en abondance. Nous choisissions les plus beaux et les plus durs. Nous les mesurions en tous sens, contrôlant soigneusement le calibre et les dimensions des tuyaux, avant de les couper au bon endroit et d'obstruer l'un des deux orifices avec la cire brune dont les abeilles bouchent les fentes de leurs ruches. Puis, nous en formions des syringes, en assemblant les chalumeaux entre des éclisses de bois poli, maintenues par des joncs tressés. Après, je vérifiais notre ouvrage. J'essayais tous les instruments tour à tour et j'en corrigeais les défauts. Un gai repas assouvissait notre appétit vorace. Nous croquions des gâteaux de miel ; nous nous gavions de mûres, de figues et d'olives, pendant qu'auprès de nous rôtissait quelque oiseau ou l'échine embrochée d'une laie prise au gîte. Bientôt, le char d'Hélios achevait sa carrière. Les ombres s'allongeaient sous les rayons obliques effleurant la terre alanguie. Séléné allumait son croissant dans le ciel encore bleu. Alors, étendu sur le ventre, creusant l'herbe drue de mes coudes, j'improvisais des nomes à Cybèle que tu reprenais en écho, d'un souffle déjà sûr, mais timide. Au premier son de nos pipeaux, les Hamadriades peureuses sortaient furtivement du cœur des chênes pour écouter de plus près nos concerts ; les Centaures accouraient sans bruit et se groupaient en cercle autour de nous ; la Nymphe du fleuve émergeait de l'eau jusqu'à mi-corps, écrasant l'orbe de ses seins gonflés contre la berge, le menton sur ses bras croisés, le col tendu et le regard avide. Peu à peu, l'épouse d'Erèbe amoncelait ses voiles. Un manteau de silence tombait sur nos épaules avec la nuit. Tu venais te blottir près de moi ; je sentais le frisson de tes flancs et la saveur de ton haleine. Nous nous taisions dans l'heure auguste... Et nous restions ainsi, perdus à rêver sous la sérénité tremblante des étoiles.

Olympos. — Il me semble que c'était hier. Ma mémoire n'a pas retenu de plus doux souvenir. J'ai parcouru bien des contrées et des royaumes. J'éprouvai l'exquise beauté de sites

innombrables. Nul spectacle jamais n'effaça de mes yeux la vision de ce séjour sauvage et paisible.

Marsyas. — C'est là que j'inventai l'aulos, encore que les jaloux en attribuent le mérite à Pallas-Athéné. C'est un mensonge absurde. On pourrait tout au plus prétendre que le Destin se servit d'elle à son insu. Je la découvris un jour accroupie au bord d'un lagon d'eau dormante. Elle se croyait seule et son manège m'intrigua. Elle avait entre les lèvres un long tube jaunâtre et en tirait des sons discordants et rauques. Sa maladresse était inimaginable. Elle soufflait si fort que ses joues écarlates semblaient près de crever comme une outre trop pleine et qu'elle en perdait l'équilibre. En cet instant, la Déesse aperçut son visage dans le miroir du lac. De colère, en se voyant si laide, elle jeta loin de soi l'objet qui en était la cause et s'éloigna, la mine dépitée. Je ramassai l'instrument. C'était un vieux tibia de mouton gauchement tailladé, les trous percés au hasard, le forage inégal : à peine un jouet puéril et barbare. Tu assistas à sa métamorphose. Moi seul, avant quiconque, sus transposer sur un tuyau unique les mesures et les proportions d'où naît la polyphonie des syringes. Tu étais là, tu peux en témoigner.

Olympos. — Certes. Tu y travaillas longtemps devant moi avec une ardeur attentive, si passionnément absorbé dans ton œuvre que tu en oubliais Olympos.

Marsyas. — Enfant !... Alors, le Dieu me possédait tout entier. L'âme du Grand Pan habitait mon foie, fusait dans le réseau bouillonnant de mes artères et remplissait mon être en tumulte d'un univers insoupçonné d'harmonies. C'était l'extase égoïste du Démiurge penché sur son monde en genèse, déchiffrant peu à peu l'énigme du Chaos, ébloui de pressentiments. Tout l'art de la postérité des siècles a surgi de ma découverte : j'en ressentais l'angoisse prophétique. La minute était solennelle et troublante. Mais, lorsque j'eus réalisé mon rêve, tu fus le confident de ma joie orgueilleuse et de mes fous espoirs ; je pouvais regarder l'avenir le front haut, et les Dieux face à face ; mon nom ne devait plus périr. Et tu fus aussi le premier à qui j'appris à jouer de la flûte nouvelle. Te souviens-tu des leçons de ton maître ? Un rocher me servait de siège ; tu te plaçais entre mes genoux, tournant vers moi ton dos musclé ; mes bras entouraient ton cou d'ivoire et dirigeaient tes doigts inhabiles ; tu tressautais parfois, chatouillé par ma barbe de bouc ou frôlé par ma cuisse velue de silène, tandis que ma patte encornée frappait le sol en cadence.... Ah ! c'était le bon temps !

Olympos. — C'est là aussi, un peu plus tard, que tu trouvas l'aulos dicalame...

MARSYAS. — Ah ! celui-là, Pallas n'oserait s'en targuer ! On n'a pas pu me frustrer de sa gloire. Mon aulos double !... Deux roseaux de longueur égale ou différente, obéissant au souffle jailli d'une même et commune embouchure sans mélanger leurs sons divers... Un miracle ! Quel exploit de héros eut jamais la portée de mon acte ?

OLYMPOS. — C'est cet instrument merveilleux qui assura ma renommée d'aulète. Grâce à lui, je fixai les tétracordes primordiaux et j'en distinguai les trois modes qu'on baptisa phrygien, dorien et lydien ; j'inaugurai la division des genres avec l'enharmonique, dont la création me valut d'être proclamé fondateur de la musique hellène et artisan de sa beauté radieuse, au rapport de Plutarque après Aristoxène, et selon la tradition perpétuée. Je t'en retourne l'hommage, ô mon maître ; il était dû à ton génie.

MARSYAS. — Il t'appartient autant qu'à moi, — pussé-je envier rien d'Olympos, même une injuste faveur de Fama l'incertaine. Ton génie est le fils du mien. C'est lui que couvait ma tendresse inquiète et ravie. Son feu divin resplendissait dans l'acier pur de tes prunelles, émanait de ta chair comme une aube limpide et auréolait de clarté ton corps de gracieux éphèbe. Tu marchais dans sa lumière et je t'aimais comme on respire, car je me sentais vivre en toi. J'étais venu trop tôt pour tout accomplir en une humaine existence. Ta jeunesse en devait reculer le terme destructeur et parachever les conquêtes. Et j'insufflai mon âme dans la tienne pour revivre, par nos génies identifiés, une vie plus féconde et plus vaste. Ah ! tu n'as pas déçu l'ambitieuse espérance ! Tu fus l'élu du fils de Déméter, l'oint de Dionysos deux fois né. Tu sus, tout à la fois, dompter Pégase et la Chimère, et chevaucher la chèvre des Satyres. Ton mélos modela le rêve et rythma l'harmonieuse ivresse. Tu sus créer et ordonner ce qui dure et s'impose. Ces frêles chalumeaux que j'accouplai naguère ont à jamais régi, de par toi, l'art immortel de l'Hellade. Ils en ont fourni, sous ton geste, la substance impalpable et vibrante, établi les principes et décrété les lois constitutives ; leur gabarit, soumis au mystère des nombres, dicta la monodie des liturgies sacrées et le canon des mélopées profanes, issues d'elle. Un nome inspiré de toi implanta leur usage aux fêtes d'Apollon, procurant la couronne d'or des Pythiades à maint aulète et, à moi, l'ironique revanche de voir mon instrument dédaigné voué pour toujours au culte de celui qui en avait écorché l'inventeur. Ta gloire imprescriptible m'est chère, ô mon bien-aimé ; précieuse autant que ta sollicitude et tes caresses. Viens dans les bras mutilés... Mais j'entends marcher sur des feuilles... Vois, quelqu'un rampe derrière la

haie et nous guette. Qui va là ? Donne-moi mon épieu...

Olympos. — Elle a fui. Tes cornes lui ont fait peur.

Marsyas. — Qui est-ce ?

Olympos. — C'est la vieille dame : une pauvre insensée qui se figure qu'elle n'est pas morte. On l'a soignée quelque temps, mais Hippocrate la chassa de l'infirmerie pour avoir voulu dérober le coq d'Esculape. Elle avait brisé la statue et caché son larcin sous sa crinoline.

Marsyas. — Comment la connais-tu ?

Olympos. — Je l'ai vue pour la première fois quand je reconduisis mon cousin Ganymède, le jour où il vint nous rendre visite. Elle croyait être sa tante et s'attachait à lui. Nous ne savions comment nous en débarrasser. Aujourd'hui nous l'avons rencontrée avec Caccini. Oh ! sa manie est inoffensive ; elle nous demandait de lui chanter quelque chose et nous promettait son héritage.

Marsyas. — Elle te relance jusqu'ici !... Défie-toi, mon enfant, de ces damnées femelles.

Olympos. — Elle doit me suivre depuis longtemps déjà. Sans doute que c'est elle dont j'aperçus la forme vague dans la jonchaie, près des étangs...

Marsyas. — Qu'allais-tu faire en cet endroit malsain, si loin de notre antre ?

Olympos. — C'est là que j'ai passé les heures qui t'ont paru si longues. Je ne pouvais m'en arracher. Un être singulier y installa ses pénates...

Marsyas. — Un jeune homme ?...

Olympos. — Plutôt un vieillard, mais robuste et sanguin. C'est un Allemand dont le nom signifie ruisseau, paraît-il, et s'énonce Bach dans sa langue. Je le prenais pour un aulète. Je l'avais observé souvent en train de tailler des roseaux, comme nous faisions jadis. Depuis peu, il employait aussi une espèce de papyrus maculé qu'il roulait adroitement entre ses doigts brusques. Il avait fini par confectionner une multitude de tuyaux variés qu'il adaptait, par ordre de grandeur, à une immense caisse oblongue communiquant, d'une tubulure évasée, avec deux grands soufflets de forge, dans le genre de ceux des Cyclopes, mais qu'on manœuvre avec le pied. Un des côtés du coffre était orné de trois rangées de plaques mobiles qui s'enfonçaient à la pression du plus léger contact ; une autre série de lattes mouvantes s'étendait sur le plancher qui supportait le tout, dominée par un banc rectangle et allongé. L'ensemble était monumental et me sembla fort compliqué, mais imposant. Je surpris, tantôt, le Germain plongé dans la contemplation de son ouvrage achevé. Il avait l'air agité et perplexe. Soudain, il

m'aperçut et m'appela d'un signe autoritaire. Puis, grommelant des mots dont je ne compris point le sens, il me saisit par dessous les aisselles et me planta sur les soufflets, les jambes écartées comme le colosse de Rhodes...

MARSYAS. — L'impudent brutal !...

OLYMPOS. — Mais non ; il ne m'a pas rudoyé. Je sentis le cuir se plisser et les ais céder mollement sous mon poids, pour se relever l'un après l'autre, car j'eus bientôt saisi la manière de leur imprimer un mouvement régulier, en balançant mon corps tandis que je me tenais cramponné à une barre transversale. Alors il arriva quelque chose d'inouï. Le bonhomme ôta sa perruque, s'assit devant son instrument et se mit à jouer en appuyant sur les plaques. A chacune correspondait un son divers qui résonnait, dès qu'elle était touchée, comme si quelqu'un soufflait dans un tuyau d'aulos ou de syrinx. Il commença dans le mode éolien, par un nome mélancolique et large que, tout à coup, il répéta en se servant de son autre main, mais sans que la première cessât d'exécuter un mélos différent. Ensuite il recommença le nome une troisième, puis une quatrième fois, et toujours sans interrompre la marche indépendante des voix dissemblables...

MARSYAS. — Ce devait être un monstrueux charivari.

OLYMPOS. — J'avoue que mon oreille fut blessée bien souvent par d'horribles discordances, mais, parfois, une sensation d'étrange suavité sourdait de cette polyphonie mystérieuse et m'étreignait profondément. Les reprises modulaient au moyen des symphonies successives de diapente et de diatessaron d'où résultait le diapason, leur accolade. Plus tard, il usa des métaboles et fit évoluer son nome initial à travers le phrygien, l'hypophrygien, le lydien et d'autres modes, transposés avec art, encore que plus ou moins altérés, à vrai dire. Il remuait les doigts avec une agilité prodigieuse, et promenait ses pieds sur les palettes inférieures qu'il frappait de la pointe ou du talon. Peu à peu il s'échauffa, s'abandonnant aux fantaisies d'une verve olympienne : ce furent des déchaînements formidables, des chœurs de Géants dans l'abîme nargués par le fifre strident des flûtes parthéniennes ; il imita le chant lointain des Sirènes effeuillé par bouffées sur l'écume des vagues au gré de l'insoucieux Eole, les hurlements ivres des Corybantes, la rage aveugle de Poséidon, pétrissant son nome-protée comme une argile fluide et sonore, jusqu'à ce qu'il en clamât, pour finir, le mélos triomphal en oracle, dans une apothéose d'accords tonitruants. Sa face était transfigurée. Sous l'arc tendu de ses sourcils, ses yeux étincelaient d'une sorte de frénésie sereine. Avec son vieil habit râpé, son jabot de travers en chiffon, il avait l'air de Zeus

sur son trône, lançant la foudre où c'est son bon plaisir. Pour moi, je basculais machinalement sur les soufflets comme une épave. Je me sentais anéanti. Quand l'ouragan se tut, je chancelai comme un taureau qu'on assomme. Je n'avais jamais rien soupçonné de pareil.

MARSYAS. — Je n'en imagine pas les effets, malgré mon expérience. Je n'y puis supposer qu'une pratique grossière ayant pour but d'inspirer la terreur par un vacarme assourdissant et confus, à l'instar des serpents qui sifflent sur la tête hideuse de Gorgone. Est-ce là ce que ces descendants des Barbares appellent leur musique ? Ils sont dignes des brutes, leurs ancêtres, qui croupissaient dans les régions glacées parmi les marécages et grelottaient sous le brouillard fétide. Ils ont recréé le Chaos. On ne doit pas mélanger par caprice ce que les Dieux ont séparé dans leur sagesse. Un tel amalgame est sacrilège ; outre qu'il ne saurait produire qu'une cacophonie épouvantable et incohérente.

OLYMPOS. — Incohérente... Non, Marsyas. Je ne puis guère nier la dureté de dissonances inconcevables, la laideur de mainte combinaison disparate et l'abus des sons impropres au mélos eurythmique ; mais un ordre admirable gouvernait l'enchaînement logique de cette improvisation, si parfait à la fois et complexe qu'on l'eût dit concerté d'avance. Figure-toi le Nome Pythique de Sacadas ou quelque chose à l'avenant, choisi parmi les compositions les plus savantes des générations d'aulètes qui cultivèrent, après nous, et ont honoré le mieux l'art des Muses. Un de ces jours, je prierai Héraclès de te transporter là-bas sur son dos. Il faut que tu entendes cet homme extraordinaire.

MARSYAS. — Tu crois ? Eh bien ! j'irai, car ton enthousiasme me trouble. Comment dis-tu qu'il se nomme ?

OLYMPOS. — Bach. On raconte qu'il était aveugle en débarquant ici, et qu'Apollon lui rendit la vue à la prière d'un demi-dieu phénicien, je crois, un certain Iéshoua ou Iésous, dont il avait chanté le meurtre et la résurrection, fort analogues à la passion de Bakkhos-Zagreus. J'aurais bien voulu causer avec lui, mais il n'entend pas plus notre idiome que moi le sien. Il semble bourru. J'allais partir quand je vis arriver Gœthe, qui revenait de chez Hélène...

MARSYAS. — Hélène ?

OLYMPOS. — Oui, c'est fini avec Iphigénie. Elle avait trop mauvais caractère. Au fond, tu sais, elle est restée très vieille fille. Gœthe s'approcha de Bach en lui faisant force compliments, à quoi l'autre riposta d'un air bougon par trois syllabes que j'ai retenues sans comprendre : « *Hab' mich gern !* » Gœthe en parut suffoqué. Il se tourna vers moi et nous nous éloi-

gnâmes de compagnie, tandis qu'il entamait la conversation dans le plus pur patois phrygien de Troie. Il possède vraiment les plus remarquables dispositions pour les langues.

Marsyas. — Enfant, méfie-toi de cet individu. C'est une nature frivole et, dit-on, qui fut toujours rebelle à la musique.

Olympos. — En tout cas, il n'est pas très ferré sur la nôtre. Je lui confiai ma surprise, les émotions dont m'avait secoué cet art inconnu, et je l'interrogeai sur les origines de cet assemblage de sons simultanés et divers. « Mais il remonte aux Grecs et à vous-même », répondit-il sans hésiter. « Nous vous avons même emprunté le mot qui le désigne : Harmonie... »

Marsyas. — Quoi ! Ils appliquent le nom de nos gammes homophones à cette mixture arbitraire et extravagante ?

Olympos. — Ecoute donc... Et il continua : « En somme, ce n'est qu'une amplification de la diaphonie rudimentaire que vous exécutiez sur votre double flûte... »

Marsyas. — Hein ?... Mon aulos double !... Ils croient...

Olympos. — J'en suis resté tout interdit, pendant qu'il continuait courtoisement son explication avec une assurance imperturbable, et si convaincue que je n'osai le détromper. Je voyais bien, d'ailleurs, qu'il ne me croirait pas.

Marsyas. — Laisse-les dire, enfant ; gardons notre secret. Décidément, je n'irai pas chez ces Barbares. Il y a trop de siècles entre nous ; je n'en pourrais soulever le rideau sans tristesse. Viens ; prête-moi ton bras et rentrons dans la grotte. Nous avons besoin, tous les deux, de purifier nos cœurs et nos pensers. Tu me joueras le nome d'Arès et celui d'Athéna, et moi, j'invoquerai notre mère Cybèle. L'arabesque profanée du mélos renaîtra, du gouffre des temps, dans sa beauté hiératique impérissable. L'œil de notre âme en verra la ligne idéale s'élever, sinueuse et précise, comme un svelte fuseau d'odorante fumée monte vers Ouranos avec les sacrifices, et nous respirerons son encens rédempteur. Puis, nous nous étendrons sur la natte de chanvre, serrés comme autrefois dans nos couches étroites, et nous dormirons côte à côte sous l'égide de Pan, Générateur de toutes choses, dieu des Satyres et père des Silènes.

Jean Marnold.



LES CHANSONS POPULAIRES BULGARES

Les peuples primitifs ont leur façon à eux d'exprimer les sentiments qui s'agitent dans leur âme. Cédant au désir irrésistible de se raconter et de se dire eux-mêmes, ils ont vite fait de traduire leurs impressions en un langage plus délicat, moins profane et que la poésie entourera d'une espèce de halo sacré. Ce ne seront pas choses de tous les jours et que l'on narre à tout venant, mais sentiments intimes que l'on rappellera à certaines heures, que l'on évoquera dans certaines circonstances de la vie. Et puis, comme si la poésie ne suffisait pas, comme si ce n'était pas assez de l'expression orale du « moi » et de ce qui l'entoure, voilà que le chant intervient et donne un essor plus ample à ces impressions ressenties, les classe selon leur goût ou les idées principales. De cette double conception est née, dans tous les pays, la chanson populaire.

Sans doute, la naïveté première disparaît à mesure que se fait sentir l'influence d'une civilisation plus raffinée ; alors, les couplets sont moins simples, la pensée moins pure, la musique plus recherchée, plus tourmentée, et la chanson primitive s'efface ou se confine dans certaines provinces, s'y cantonne parmi les gens de la glèbe, d'autant plus portés à l'aimer qu'ils sont moins éloignés des traditions anciennes, et qu'eux-mêmes conservent les coutumes du temps jadis, sentent à peu près comme ont senti leurs pères d'autrefois et restent en communion plus directe avec le passé.

Telle est, à grands traits, la genèse philosophique de la chanson populaire, et telle est aussi la raison de l'intérêt que son étude présente.

Peu de peuples ont gardé, à ce sujet, des traditions plus intactes que les Slaves. Nous avons évolué en France ; l'Italie, l'Espagne, l'Allemagne, l'Angleterre ont marché, encore qu'on puisse exhumer, dans certaines provinces, des bribes d'airs délicieux. Mais on peut affirmer que, dans l'ensemble, les Slaves n'ont pas bougé. Le *moujik* perdu au fond de son steppe glacial

continue à chanter, le soir, au bord des rivières ou au milieu des forêts, les airs antiques, pittoresques, piquants qu'il tient des aïeux et qu'il conserve comme un dépôt sacrosaint à ses yeux. Les raffinements d'une musique à beaux atours ne paraissent pas enviables au paysan du Danube, toujours fruste, au montagnard des Balkans, dédaigneux des choses modernes. Ils ont, eux, leurs séries de chansons et ne sauraient s'en lasser. Il ne sera pas sans intérêt de jeter un coup d'œil sur les divers cycles de la chanson populaire russe, afin de voir le lien qui rattache entre eux les chants des différentes branches slaves.

La littérature populaire slavo-russe est féconde en cantilènes. Perpétués par la tradition orale, ces morceaux ont été recueillis de nos jours par les Rybnikof, les Afanasief, les Sakharof, les Kostomarof, les Koulich (1), etc.

Ce sont, d'ordinaire, des chansons de mariage, des complaintes de funérailles, des rondes, des hymnes à rythme lent, religieux, que l'on redit pour les fêtes de Noël, de l'Epiphanie, de Pâques, de saint Georges, de saint Vladimir. A ce cycle, mi-religieux mi-profane, il faut ajouter le cycle champêtre, où entrent les pièces composées à l'occasion des récoltes ou des saisons. Les héros légendaires russes sont exaltés dans les chansons épiques. On y parle de Vreslavitch, de Sviatogor, de Pokane, de Dounaï, etc. Autour du prince Vladimir, le « Soleil de Kief », se groupe toute une pléiade de bogatyrs. Les contes de fées y abondent et aussi les héros. C'est le héros paysan Ilia de Mouron, ou le héros *boyar* Dobrynia Nikititch, ou encore Alécha Papouitch, vainqueur du dragon Tougania ; ce sont les héroïnes Nastasia, Maxime, Maria *le Cygne Blanc*, les femmes oiseaux. Les cycles de Kief et de Novgorod racontent, en des mélodies interminables, les exploits de ces illustres personnages.

Le cycle de Moscou est plutôt guerrier. On y voit Dimitri, vainqueur des Tatars, Alexandre Nevski, Ivan le Terrible ; on y entend les récits de la prise de Kazan, dont le merveilleux, superposé à quelques traits historiques, rappelle les exploits de Roland et de Turpin dans notre grand poème épique. Ce courant se propage jusqu'au XIXe siècle et s'enrichit, en passant, des événements de la vie quotidienne de chaque village. Pierre le Grand y a sa place et aussi Elisabeth et Catherine II, puis les

(1) Cf. *La Russie épique*, A. Rambaud, Paris.
— *Chants recueillis par Kiréevski.*
— *The songs of the Russian people*, Ralston, Londres.
— *L'Empire des tsars et les Russes*, A. Leroy-Beaulieu.
— *Littérature et art populaire*, Bourlaïef, Saint-Pétersbourg.
— *Tales of the Russian people*, Ralston.

campagnes de Souvarof, l'invasion du « tzar-démon Napoléon », en qui certaines sectes dissidentes ont voulu voir le nouveau Messie et que plusieurs adorent, dans le silence des *isbas*, comme un prophète malfaisant dont il importe de conjurer la colère.

Comme nos ménestrels — trouvères et troubadours d'antan, — des *kaliéki* aveugles colportent de village en village des hymnes religieuses exaltant les vertus des saints favoris de la Russie : saint Georges le Brave, Boris, fils de Vladimir le Baptiseur ; Daniel le Pèlerin, qui fut à Jérusalem, saint Dimitri, saint Théodose.

Le même phénomène, la marche que nous venons d'observer dans l'évolution du chant populaire russe, nous la retrouvons chez les Bulgares ; seulement, avec des nuances et des distinctions intéressantes à noter.

Il est hors de doute que l'histoire d'un pays occupe dans la formation des chansons populaires une place prépondérante, et cela, non seulement au point de vue littéraire, mais aussi au point de vue musical. Le tempérament national y est également pour beaucoup, comme les accointances de race. Les pays peu bouleversés et qui, à travers les âges, ont joui d'une paix relative ont marqué profondément leur trace dans les traditions, les chants populaires ; ainsi des Basques de Biscaye, par exemple. Mais que survienne un envahisseur : aussitôt la rancœur publique le maudira, le tournera en ridicule dans ses couplets satiriques. A Athènes on *chansonnait* la rudesse des Spartiates, la lenteur intellectuelle des Béotiens, et on s'en amusait ; à Rome, sous la toge, circulaient des couplets mordants à l'adresse d'Héliogabale et de ses fantaisies ; on riait fort des Carthaginois qui mettaient à mort un général vaincu ; on raillait les moustaches des Gaulois.

Si l'invasion se transforme en domination constante et écrasante, les vaincus s'habitueront, inconsciemment, à penser, à sentir comme leurs vainqueurs, — le cas de la Grèce s'imposant à Rome est une exception. D'où, au bout de quelques siècles, orientation différente du caractère national, manque d'homogénéité dans les productions littéraires ou musicales.

C'est là exactement l'histoire de la chanson populaire bulgare. Elle n'est ni originale ni homogène.

Descendus des Tatars, mais très vite slavisés, les Bulgares sont atteints, au VII[e] siècle, par la propagande chrétienne de Rome et de Constantinople. Byzance introduit chez eux les coutumes chrétiennes et la liturgie en langue slave. L'apostolat des saints Cyrille et Méthode (855) accentue ce mouvement et le consacre. Cyrille réforme, pour ces nouveaux convertis, l'alphabet grec, traduit les pièces liturgiques. L'influence grecque

est évidente ; les Slaves n'y résistent pas. Peut-être va-t-on penser que cette impression est lointaine et sera tamisée, atténuée dans le cours des âges ? Malheureusement pour la Bulgarie, si les choses changent, ce n'est pas en sa faveur. Elle passe des mains des Byzantins à celles des Ottomans et subit un joug indéfini. Les évêques grecs toutefois régissent toujours l'Eglise de ce pays, l'hellénisent de plus en plus et avec tant de succès que les indigènes oublient leur langue maternelle pour parler celle de leurs chefs spirituels.

Ces deux empreintes — turque et grecque — sont apparentes encore aujourd'hui dans les chants populaires bulgares, et nous aurons l'occasion de les faire saillir.

Il est vrai, la civilisation européenne fait maintenant son apparition, des Rhodopes aux Balkans et de là au Danube. Ce sera un troisième moteur, plus puissant que les autres, certes, mais qui tend trop à l'affranchissement du passé.

Les cantilènes anciennes, les vieilles danses, les *khoros*, persistent dans les campagnes, comme aussi les costumes pittoresques ; néanmoins une nouvelle tendance — plus logique — se fait jour : c'est l'évolution générale de la musique populaire et religieuse des Bulgares vers le système russe (1).

Les mélodies bulgares illustrent les récits d'aventures domestiques, des scènes villageoises, des histoires merveilleuses où figurent les génies de la mythologie locale, *vilas*, *samovilas* ou *samodivas*, dragons mâles et femelles (*zméiéné et zmeïtsi*), *ioudas*, *rousalkas*.

D'autres sont franchement révolutionnaires, dépeignent les vexations des fonctionnaires turcs, leurs cruautés sur les misérables *rayas*, les souffrances de ces derniers. La note générale est cependant résignée, patiente, dolente ; c'est un cri de douleur plus que de vengeance.

Les *haïdouks* célèbres, les *iounaks* ou héros nationaux, Kroum, Boris, Cyrille et Méthode, y jouent aussi un rôle.

Si l'on excepte les thèmes historiques et mythologiques, les chansons populaires des Bulgares peuvent se diviser en plusieurs séries, selon les sentiments qu'elles expriment ou leur conception de la vie.

— Les *Trapetzy* ou chants de table : familiers, joyeux, parfois lestes de paroles et sautillants quant à la musique.

— Les *Iounatchky*, ou chants révolutionnaires ; faits pour donner de l'entrain et exciter à la persévérance : dirigés contre

(1) Cf. *l'Eglise bulgare et la musique byzantine*, P. S. Peïtavi, dans la *Tribune de Saint-Gervais* (février 1904).

les exactions des Turcs ou la rapacité légendaire du clergé grec ; d'un rythme décidé, d'allure vive.

— Les *Khororodny*, chantés sur un air de danse (*khoro*).

— Les *Niékhorovodny*, ou non dansés.

— Les *Smechna khororodna*, chantés en riant ; souvent comiques.

— Les *Obitchaïny*, ou chansons d'amour.

— Les *Jetvarsky*, pour la moisson.

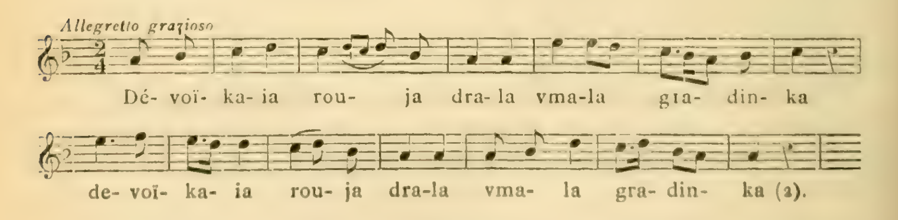
— Les *Monotoni*, qui méritent bien leur nom, car ils sont formés seulement de deux notes : une dominante et une finale.

— Les *Lazarska* ou hymnes champêtres pour Pâques fleuries.

Très souvent, ces chants sont composés de vers assez courts, non rimés, mais ayant, aux finales, des assonances régulières. Ils ne sont pas nécessairement divisés en couplets. Un vers plus accentué ou concentrant l'idée dominante revient de loin en loin et fait l'office de refrain. Les pensées sont souvent groupées par antithèse, par opposition et ont une sorte de parallélisme oriental.

Les chansons qui se rapprochent de la musique turque ont un rythme compliqué, sujet à de nombreux changements, à des variations multiples ; l'enserrer dans une mesure déterminée une fois pour toutes est chose difficile. Le mouvement est rapide ; les trilles y abondent. Les finales sont parfois comme incomplètes : on dirait que la mélodie se retient, s'arrête soudain sur un pied, à bout de forces, sans se poser définitivement, en sorte qu'on attend le couplet suivant et cela à l'indéfini.

Si la mélodie est en *fa* par exemple, elle s'arrêtera, non sur la note de repos, mais sur le *la*, et suivra ainsi d'une façon irrégulière et fatigante pour l'oreille. Voici un exemple, dans une chanson recueillie à Tatar Bazardjik (1) :

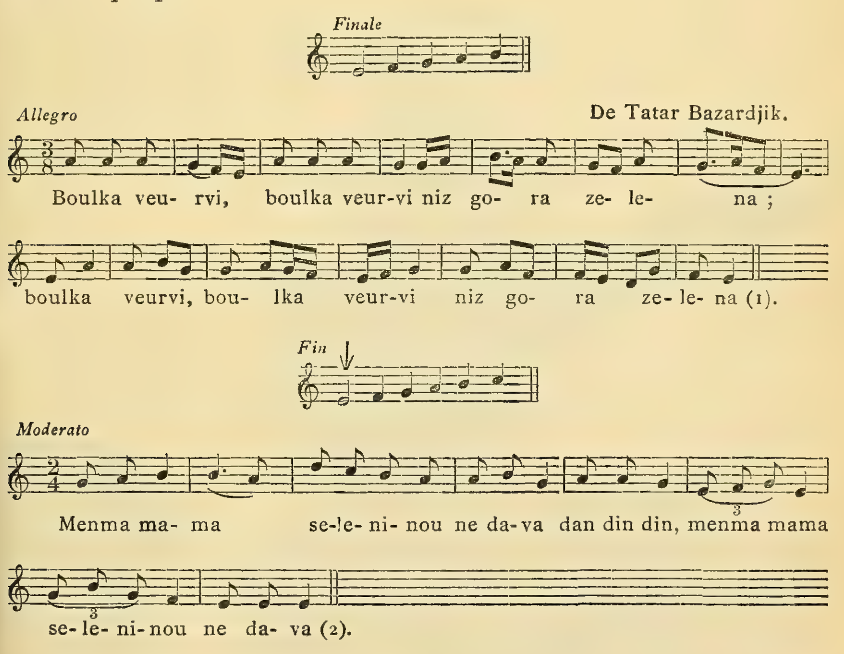


Dans d'autres cas, la mélodie, sauvage et désordonnée, capricieuse et libre, s'affranchit à peu près complètement des

(1) Nous écrivons les mots dans l'alphabet latin.

(2) « La jeune fille cueillait des roses dans le petit jardin. »

règles de la technique et prend plaisir à choquer le goût musical et à briser les conventions plastiques établies. Ces chants laissent une impression de mélancolie et de malaise ; pour nos oreilles européennes, accoutumées à l'ordre des morceaux rythmés, aux finales pleines, il y a là quelque chose d'anormal. Ces anomalies, si fréquentes dans le système musical de l'Orient, ne manquent ni de charme ni de souplesse dans les interminables chansons turques ; elles rompent la monotonie de l'ensemble. Dans les chants bulgares, bien plus courts, elles étonnent : le sentiment s'y exprime tout d'une haleine, à l'avenant, à la façon des primitifs. En voici des exemples, avec l'*ambitus* qui leur est propre.



Il serait sans doute malaisé de classer méthodiquement ces mélodies comme appartenant à tel ou tel genre de notre système musical moderne. Beaucoup d'entre elles peuvent s'écrire au naturel, en *ut*, mais ne suivront pas pour cela les règles de la première gamme.

Aussi, l'étude strictement musicale des chansons bulgares ne saurait-elle se faire sans connaissance des échelles du système grec qui leur a servi de moule. L'influence grecque est ici

(1) « La jeune mariée va à travers la forêt verte. »
(2) « Maman, ne me donne pas au paysan. »

décisive et les différents ἦχοι du système ancien doivent nous servir de base. Il importe donc de fixer les échelles de ce système, afin d'y ramener les mélodies populaires qui n'en sont que l'application (1).



C'est dans leur rapport avec les différents modes anciens qu'il faut considérer les chants orientaux, et non pas en les pliant aux exigences de la musique moderne. Les chansons populaires bulgares n'échappent pas à cette loi et ne se comprennent que grâce à elle. Les exemples en pourraient être multiples ; qu'il suffise d'en noter quelques-uns. L'échelle cor-

(1) Dénominations de ces gammes selon les époques :

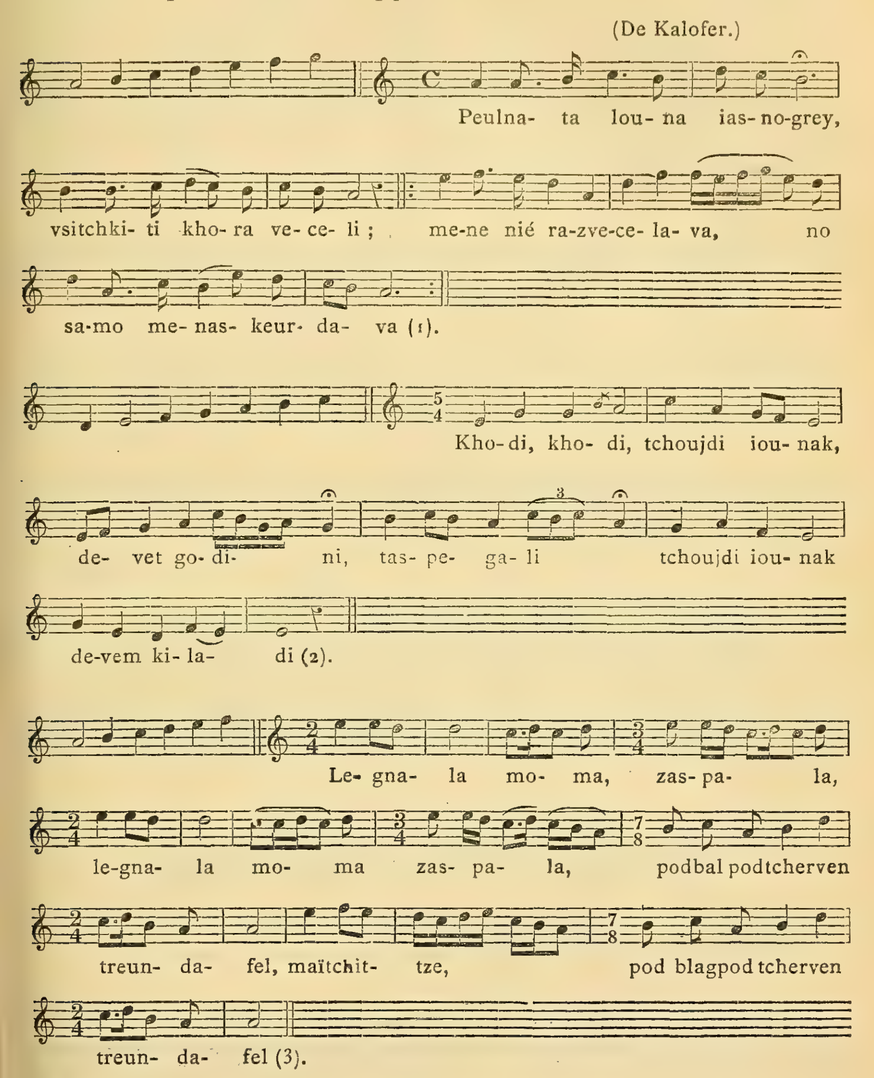
	Système :	
Grec ancien.	*Moderne.*	*Byzantin.*
Lydien :	Hypolydien (dorien),	VIIe ton.
Phrygien :	Dorien, Hypomixolydien,	Ier, VIIIe ton.
Dorien :	Phrygien,	IIe ton.
Hypolydien:	Lydien, Mixolydien,	IIIe, IVe ton.
Hypophrygien.	—	—
Hypodorien.	Hypodorien (éolien)	V^e^ ton.
Mixolydien.	Hypophrygien.	VIe ton.

Cf. *Sbornik*, t. XIV, Sofia.



Croquis d'Album inédit de Léandre

respondante, avec la finale convenable, indiquera tout de suite le mode auquel la mélodie appartient.



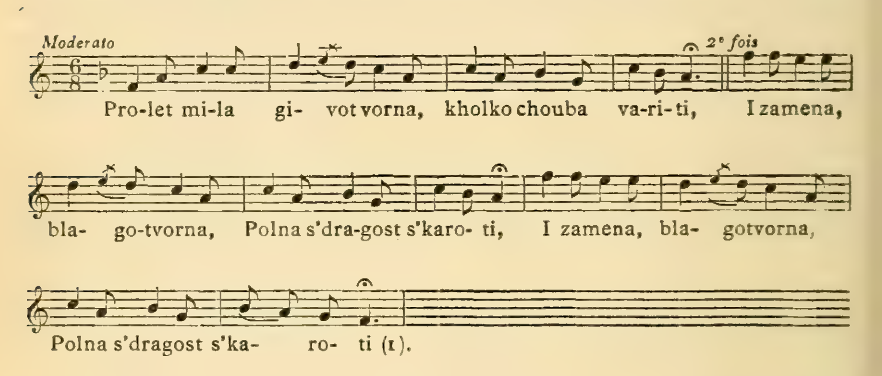
Le rythme de cette dernière chanson est très irrégulier. Il

(1) « La pleine lune brille avec clarté et réjouit tout le monde ; mais pour moi, loin de me réjouir, elle ne fait que m'attrister. »

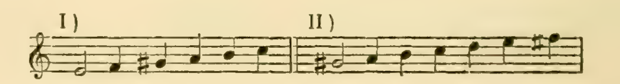
(2) « Un jeune étranger travailla pendant neuf ans, et il gagna mille (piastres). »

(3) « La jeune fille se coucha, s'endormit sous un rosier blanc et rouge ; s'endormit, petite mère, sous un rosier blanc et rouge. »

en est d'autres, au contraire, de mouvement très accentué et très suivi, qui ont un caractère plus grave et plus solennel. Ces chants se prêtent davantage à l'harmonisation et sont exécutés à deux parties, la seconde comprenant ordinairement la tierce, que les paysans découvrent sans grande difficulté, par la seule application de l'oreille. Ils se rapprochent davantage du génie slavo-russe et, par suite, sont plus originaux. En prenant aux Russes, les Bulgares puisent dans un fonds commun.



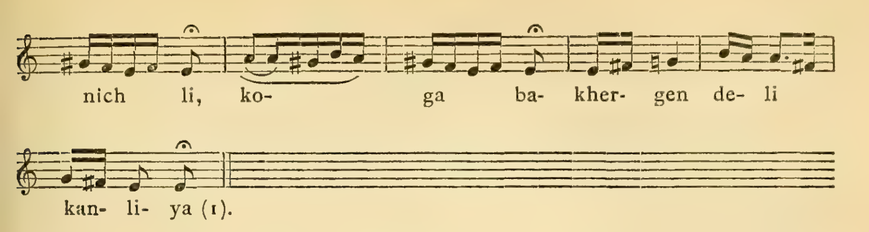
A l'analyse, un certain nombre de chants, de caractère oriental et que l'on ne saurait assimiler à aucune gamme régulière, donnent un double système d'échelle où tantôt le *sol*, tantôt le *fa*, sont affectés par un dièse, avec *mi* comme finale. On pourrait donner le nom de semi-orientale à la combinaison de ces deux échelles.



Exemple de combinaison :



(1) « O cher printemps vivifiant ! Que tu es beau, et combien pour moi tu es bienfaisant et plein de délices et de charmes ! »



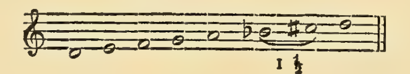
Plusieurs morceaux appartiennent à la gamme dite orientale :



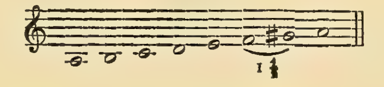
Mais cette gamme orientale est susceptible de variations multiples. Elle sert de base à de nombreux chants turcs où les demi-tons jouent un grand rôle, sans toutefois suivre des règles bien précises. L'attraction mélodique est observée conformément au système musical oriental. Les modes mineurs sont très fréquents. Une chanson bulgare, de type tout à fait turc, va nous servir de modèle.



Il suffit d'un rapide examen de ce couplet, pour en pouvoir dresser l'échelle de base :



Echelle mineure qui est absolument identique à la gamme fondamentale en *la* naturel mineur :



(1) « Sais-tu, ô maman, ô mon âme ! Te souviens-tu quand un jeune garçon, un pur sang (me vint querir) ? »

(2) « Stoïan (Etienne) s'éprit de trois filles, et toutes trois de trois grandes villes... »

La même expérience pourrait se faire sur tous les chants d'origine turque.

La conclusion n'est pas malaisée à tirer. Les chansons populaires bulgares, dans l'ensemble, sont franchement orientales ; elles laissent échapper, à l'analyse, les éléments turco-grecs dont elles sont formées. La musique moderne a peu à faire avec ces airs que les paysans en *chaïak* chantent dans les Balkans ou les Rhodopes, sur les bords impétueux de l'Isker aux eaux limoneuses ou de la Maritza argentée. Ils sont sortis d'instinct de la voix du Bulgare qui, souvent malgré lui, a suivi, en les composant, un penchant naturel à l'imitation des mélodies grecques ou turques. Ne connaissant pas, d'expérience, d'autre système musical, il a adopté sans effort les modèles qu'il écoutait. La chose lui était, du reste, plus aisée, non seulement parce que lui-même est oriental, mais encore parce que les systèmes musicaux d'Orient se plient davantage au caprice et demandent moins de science.

Les chansons populaires manquent donc d'originalité, *en tant que bulgares*. Elles sont turques d'allures et, au fond, gréco-turques de formation. Les *moujiks* russes, avec leurs couplets lents, harmonisés, qu'ils répètent en chœur, sont plus « eux-mêmes » ; les infiltrations de leurs voisins du Levant les affectent moins.

Là où les Bulgares sont plus originaux, c'est dans leurs danses nationales (*khoros*), espèces de rondes, libres, dégagées, fortement rythmées. Peut-être ces *khoros* ne sont-ils pas sans affinités avec les jigues irlandaises. Je connais très peu ces dernières, mais le peu que j'en sais me confirme dans cette opinion. L'étude en pourrait bien devenir intéressante, et je souhaiterais que quelqu'un se mît à ce travail.

P. Salvator Peïtavi,
Augustin de l'Assomption.



MIETTES HISTORIQUES

LA MORTE VIVANTE.

De toutes les grandes cantatrices qui ont illustré l'Opéra au dix-neuvième siècle, la moins bien connue est Mme Rose-Timoléone-Caroline Branchu. Ses biographes ont beaucoup parlé de l'artiste, mais ils ont ignoré la femme dont le tempérament excessif lui valut des aventures demeurées dans l'ombre, de par la prudence appliquée de l'héroïne. Je révélerai un jour certaines amours tardives et violentes qui détruiront la renommée de vertu farouche qu'on lui fit. En attendant, je veux éclairer la physionomie de cette lyrique admirable que des malheurs nombreux assaillirent au milieu de ses triomphes.

Rabbe et Boisjolin la font naître à Saint-Domingue en 1782, mais il paraît certain qu'elle vit le jour en 1780, dans l'habitation de Mlle Chevalier, petite-fille du dernier gouverneur du Cap et filleule du maréchal de Brissac et de la comtesse Maillot.

« Mon père (1), américain, a dit Mme Branchu dans un curieux mémoire inédit, descendait d'une famille honorable dans laquelle la loyauté et les vertus étaient héréditaires ; il fut envoyé en France pour son éducation, et fort jeune il fit les campagnes de Hanovre, comme volontaire sous son père et sous les ordres de M. le comte d'Estaing. Lors du bouleversement de Saint-Domingue, il perdit sa fortune, et afin de pouvoir élever convenablement sa famille, il reprit du service. »

A neuf ans, Caroline — c'est elle qui le dit — était déjà très bonne musicienne et d'une force extraordinaire, pour son âge, sur le piano. Elle avait à peine onze ans, lorsque certain M. Gosset, ami de la famille, conseilla de présenter l'enfant au Conservatoire. Elle y fut admise après un examen ; on lui donna Richer et Lays pour professeurs de chant, Rigel pour l'accompagnement, Dugazon pour la déclamation, et enfin Garat, qui lui prodigua tant qu'il vécut de précieux conseils.

Après avoir remporté le premier prix de chant et celui de

(1) M. de Lavit.

déclamation, la jeune fille donna des leçons de harpe et de piano. Mais Gossec et Méhul déterminèrent Mme de Lavit à faire engager Caroline aux Italiens. Le père s'opposa d'abord à ce projet, puis finit par céder, après avoir écrit à sa fille, au cours d'un voyage : « Tu connais mon amour pour toi, tu es ma vie, mon idole ; eh bien, j'aimerais mieux te brûler la cervelle que de te voir déshonorer mes cheveux blancs. Souviens-toi toujours de ton père. »

Mariée à 17 ans avec Branchu, le danseur de l'Opéra, au lendemain des orages révolutionnaires, la jeune artiste avait débuté sur notre première scène lyrique dans le rôle d'Antigone, par ordre du Ministre de l'Intérieur. On l'enlevait ainsi à la Comédie-Française, où Talma, qui fondait de belles espérances sur son talent dramatique, l'avait demandée.

Fort exaltée et douée d'une rare sensibilité, Mme Branchu prêtait aux rôles de Didon, de la Vestale ou d'Amazili (*Fernand Cortez*) une force d'illusion sans précédent qui déchaînait l'enthousiasme et sans cesse renouvelait ses triomphes. C'est dire qu'elle devait être bientôt désignée à la jalousie des méchants.

En 1803, elle gagnait 7.200 francs par mois ; elle voulait en gagner 10.000 ; on les lui refusa, mais en 1805, La Suze, Lebrun et Persuis, chefs de chant, sollicitèrent pour elle une gratification, en rappelant qu'elle avait montré le zèle le plus infatigable et rendu des services signalés. De Luçay, le préfet du Palais, lui accorda un congé de trois mois en 1806, et spécifia que ses appointements lui seraient servis quand même, à titre de gratification. En 1811, elle s'absenta encore pendant six semaines « pour aller dans les départements y exercer ses talents », et le directeur de l'Opéra, Picard, lui fit obtenir un traitement supplémentaire de 3.000 francs.

La grande artiste, qui avait vécu dans l'intimité de Mme Bonaparte, femme du Premier Consul, et de Joséphine, impératrice, l'épouse enviée, la mère heureuse devait connaître bientôt les misères d'âme les plus aiguës et subir les tracasseries faites par l'administration de l'Opéra.

Après avoir perdu son père, elle eut la douleur de garder son mari dix-huit mois malade, à la suite de « la sortie d'une balle qu'il avait reçue à l'armée et qui était restée quinze ans dans son cerveau. »

Le fameux danseur se rétablit en apparence, mais il perdit partiellement ses facultés mentales, et se livra à mille excentricités, tout en gaspillant les économies du ménage.

Dans le Mémoire dont j'ai parlé et qui est une confession faite à un avocat, Mme Branchu dit : « Mes amis (j'avais gardé ceux qui savaient pleurer) me conseilloient de le faire

interdire. Je leur savois gré de leur sollicitude pour moi, j'excusais dans ma raison tous leurs arguments pour vaincre ma résistance, je convenais avec eux du délabrement de ma fortune qui n'était pas à moi seule et dont je frustrais mes enfants, mais au fond de mon cœur ma résolution de ne point céder à de pareils conseils s'affermissoit encore par la piété filiale de mon fils aîné !... Mon mari et moi nous nous étions promis de nous soigner, de nous consoler mutuellement, de ne jamais nous abandonner, Dieu avoit reçu nos sermens, ils ont été tenus. »

La démence de Branchu s'aggrava de fréquentes crises d'apoplexie et prit parfois une tournure des plus affligeantes. Je laisse la parole à sa femme : « Une nuit, narre-t-elle, à la suite d'une crise violente, il fit retirer tout le monde, à l'exception de ma nièce qui avait voulu passer cette nuit-là, avec moi, auprès de son oncle ; il nous regarda, l'une et l'autre d'un air solennel et auquel nous n'étions pas accoutumées ; puis comme inspiré par une idée surnaturelle, il nous demanda avec autorité une douzaine de bougies pour les allumer et les fit placer circulairement sur son lit ; ensuite s'étendant comme dans une bière, il nous fit réciter des prières. Il fallut obéir à travers nos sanglots mal étouffés, sous peine de déterminer une crise nouvelle ».

En dépit de son chagrin, Mme Branchu continuait son service à l'Opéra. A peu de temps de là, le jour du mardi gras de l'année 1818, son fils Henry, âgé de 17 ans environ et qui venait de quitter le collège pour se consacrer au commerce, chez un de ses oncles, manufacturier en Alsace, tomba malade et mourut le 28 mai suivant. Après ce nouveau coup du sort, la courageuse artiste quitta le théâtre pendant six mois et demeura, à son dire, « morne, stupide, sans douleur ». Une fièvre de mysticisme s'empara d'elle bientôt ; elle passait des jours entiers à l'église Saint-Roch, en contemplation, et ne se retirait qu'après avoir revu son fils. Elle retira sa fille Paméla de chez une dame Sauvan à qui elle l'avait confiée, pour lui donner une éducation solide. Entre un père dément et une mère plongée dans les larmes, l'enfant s'étiola et faillit mourir à son tour. En 1823, Branchu fut interné chez le Dr Blanche, et c'est là que, l'année suivante, le soir même du jour où Paméla, pour la fête de sa mère, avait réuni des parents et des amis, il fut emporté subitement par une congestion.

Sur les conseils des médecins, Mme Branchu maria sa fille. Elle épousa un jeune artiste, Auguste Lefebvre, qui venait de débuter dans un théâtre du boulevard. Ce mariage fut malheureux. Le mari, un grossier personnage sans fortune, mangea une partie des 40.000 francs de dot apportés par sa femme,

trouva insuffisants les 1.200 francs de rente fournis par sa belle-mère et conduisit la pauvre Paméla au suicide, après l'avoir maltraitée odieusement.

Mme Branchu, qui avait quitté l'Opéra en 1816, se trouvait en tournée, à Marseille, lorsqu'elle apprit que sa fille avait tenté de s'asphyxier. Elle revint pour la soutenir de son amour maternel dans un procès en séparation qui allait briser une existence de vingt ans (1).

C'est à cette époque que Mme Branchu, qui n'était ni grande, ni belle, comme l'a déclaré Berlioz, et qui approchait de la quarante-septième année, eut un dernier amour. Tous les détails m'en sont connus, mais ce n'est point l'heure de les révéler ici. Si je note, en passant, une passion qui fut la joie et le tourment de son automne, c'est qu'elle correspondit à une période de triomphes dont le public d'aujourd'hui n'a pas idée.

A Marseille, on faisait imprimer, en l'honneur de l'artiste, des pièces de vers dithyrambiques, dans le goût de celles-ci :

LES TROIS SIRÈNES

A MADAME BRANCHU

De l'Académie Impériale de Musique.

A Londres j'ai vu Billington
Par l'éclair de sa voix divine
Et de sa roulade argentine
Etourdir les gens de bon ton ;
Et du doux bémol au dièse
Passant avec suavité,
Déconcerter la gravité
Du bon milord, se pâmant d'aise.

La Céleste Catalani
Déployant son vol infini,
Et des sons par degrés franchissant l'intervalle,
Me semblait moduler les élégans concerts
De l'alouette matinale,
Qui s'élève en chantant sur le trône des airs.

Branchu paraît : sa voix qu'elle trempe de larmes
Fait gémir la douleur d'*Alceste* et de *Didon*.
Au cri de la nature, à son tendre abandon,
Les merveilles de l'art viennent rendre les armes ;
Je soupire, et je dis : le cœur a seul raison.

D.-P. des Islets.

(1) Paméla Branchu se vit dans l'obligation d'accepter une modeste situation d'institutrice, en Angleterre.

LE PUBLIC DE MARSEILLE

A MADAME BRANCHU

Doux charme des Français, ornement de la scène,
Toi, dont le jeu sublime et la brillante voix
Savent reproduire à la fois,
THALIE, EUTERPE et MELPOMÈNE,
Par tes chants, ARIANE et la triste DIDON
Nous font pleurer leur abandon.
Au rocher des enfers, à la barque funeste,
Chacun de nous voudrait ravir ALCESTE,
Tu nous a fait sourire à l'esprit de MARTON,
Auprès d'ŒDIPE on suivrait ANTIGONE ;
Le Talisman d'ARMIDE étonne nos esprits.
Accepte donc nos vœux et reçois la couronne
Dont ces rôles divers ont réclamé le prix.

Mme Branchu était habituée d'ailleurs à des hommages publics et particuliers, comme en témoignent les deux lettres suivantes que je cite à dessein, parmi tant d'autres non moins curieuses, et qui mériteraient de voir le jour :

MADAME,

Mercredi 7 août 1822 (1) est encor un jour de triomphe pour la scene lirique, vos beaux yeux suppliants vers le ciel pendant le serment du premier acte sont d'un effet miraculeux, un peintre habile devroit saisir cette situation, pour faire un sublime tableau, vous merités comme le *tasse* le triomphe et ce tableau vous assurerait celui de l'immortalité car les sublimes talents ne meurent jamais, et je pense que vous êtes la première qui exprimés les passions telles qu'elles existent dans le cœur humain et faites éprouver à ceux qui ont l'âme brûlante le délire le plus enchanteur quand ils ont le bonheur de vous voir et de vous entendre. Le duo à la fin du premier acte comme musique est charmant, chanté par vous divin. Par la scene muette du second acte vous annoncés d'avance aux spectateurs qui savent vous comprendre le crime horrible que médite *Danaus*, lorsque vous dites *par les larmes dont votre fille* mes yeux sont mouillés de pleurs, j'éprouve un délice que je n'avois jamais connu jusqu'à ce jour. Mais lorsque vous vous jettes aux genoux de votre père en terminant ce morceau, il semble qu'on est plus sur la terre, on s'imagine que vous parles à Dieu, et tout le reste de l'acte on est dans un nouveau monde, vos accens sont ceux dont on se sert dans le ciel. La situation du troisieme acte, la piété filiale et le combat entre l'amour conjugal, fait souffrir horriblement, on croit la chose reel, on vous plaint, on vous admire, et pour tout dire on vous adore.

A la fin du troisieme acte, le morceau en fa mineur est si bien rendu qu'il semble qu'on sent diminuer ses forces, mais lorsque vous vous jettes

(1) On jouait à l'Opéra, ce jour-là, *Les Danaïdes*, tragédie lyrique en cinq actes, musique de Salieri, paroles du bailli du Rollet et du baron de Tschudy, et c'était la 16e représentation de la reprise.

par terre, c'est effrayant, le mouvement du cœur s'arrette, par l'effroi qu'on eprouve, il semble que le monde va finir, et cependant on est heureux, vous quittes la scène, on ne vous voit plus, mais l'imagination est frappée, on rentre chez soi, émue, et alors on vous voit sans cesse, et toutes les sensations qu'on éprouve sont cent fois plus vives.

Receves donc, Madame, les remercimens du bonheur que vous me faites éprouver. Mais que je serais heureux si je pouvais vous dire verbalement, ce que je vous écris, ho, je crois que j'en perdrois la parolle.

Cette lettre ne meritera pas votre critique, aucun mortel ne doit la connoitre, je vous en conjure. Dieu doit etre le seul temoin ; et si par hasard vous desires savoir qui je suis, vous pouves adresser vos reflexions, ou vos ordres, à l'adresse que voici : Monsieur *hypollite* rue Saint-Honoré, nº 274, si vous l'ordonnes, je me nommerai à condition qu'aucun mortel profanera ce secret, le mistere est le plus grand des plaisirs.

P. S. Hypollite n'est point mon nom, mais n'importe, si vous m'ecrives la lettre me reviendra. Alors j'obeirai à votre volonté, si vous n'ecrives pas j'aurai toujours l'honneur de savoir apprecier le premier talent de l'univers. Vous me pardonneres une repetition, vous en devineres aisement la cause.

Un an plus tard, le même admirateur, aussi naïf que sincère, et qui n'avait pas dû pouvoir dire verbalement à l'artiste ses sentiments intimes, lui écrivait encore :

Madame,

Je vous prie de regarder avec interet pendant le ballet du premier acte de *Virginie*, aux premieres loges du côté de celle du Roi. Vous me prouveres au moins que vous etes sensible aux connaissances que j'ai, puisque je sais apprécier le premier talent du monde. Cette complaisance ou plutôt cette extrême bonté fera le bonheur de ma vie.

Que vous etes sublime, quels accens, quels yeux aimables ho Dieu.

Le procès en séparation de Paméla dura longtemps. Aux fatigues des représentations que Mme Branchu donnait en province, à ses soucis pécuniaires, à la fièvre de ses amours qui n'allaient pas sans jalousie, s'ajoutait l'amertume des bruits diffamatoires répandus sur sa fille. Dans son ardeur à défendre une victime qui lui était chère, Mme Branchu se fit accusatrice d'anciens camarades, car elle voyait partout des ennemis. Elle s'attaqua particulièrement au danseur Albert (1), dont la réputation était à son apogée. Celui-ci, blessé dans son honneur, se défendit avec dignité, dans la lettre que je rapporte ici :

Paris, ce 13 août 1828.

Madame,

« Si j'ai joué *plus d'un rôle* en ma vie, celui de *calomniateur* n'a point encore fait partie de mon répertoire et comme j'ai ce *caractère* en horreur

(1) Ferdinand-Albert Decombe, dit Albert, danseur et compositeur chorégraphe des Opéras de Paris, de Naples, etc.

je ne m'en chargerai jamais quoi qu'on puisse faire pour m'en affubler. Je suis d'ailleurs trop ennemi du scandale pour ne pas éviter soigneusement tout ce qui pourrait y donner lieu.

Vous savez très bien, Madame, que je n'ai jamais eu l'honneur de fréquenter Madame votre fille, je n'ai donc pas pu la connaître assez particulièrement pour en dire du bien ou du mal et très probablement que je n'eusse jamais été mieux instruit sans les deux lettres que vous lui écrivîtes de Lyon, et dont mon Journal seul m'a donné connaissance en les publiant.

Vous voulez bien vous souvenir que je fus votre camarade et l'ami de votre mari; le dernier de ces titres, au moins, devrait vous tenir en garde contre les gens qui se donnent sottement la peine de faire de moi un *Diffamateur*. D'ailleurs, Madame, il faudrait avoir des raisons et des intérêts particuliers pour *colporter la diffamation* : je puis assurer que je n'ai ni l'un ni l'autre et si, par je ne sais quel hasard, j'avais à me plaindre de Madame votre fille ou de vous (bien que nous n'ayons eu aucune relation) j'emploierais, pour le faire, des moyens plus dignes de moi.

Je regrette infiniment, Madame, qu'on choisisse ce moment pour ajouter, par d'indignes faussetés, au chagrin que doit naturellement vous causer le malheureux procès qui vous occupe.

J'ai l'honneur d'être, Madame, avec toute la considération qui vous est due,

Votre serviteur,

ALBERT.

Après les glorieuses acclamations, après les deuils, après les tristesses maternelles, après la lente agonie d'une passion tardive qui l'avait fait souffrir dans son orgueil de femme impuissante à réparer les injures du temps, ç'avait été la retraite, loin du bruit des foules.

Mais il était écrit que Mme Branchu subirait une suprême offense.

Retirée à Orléans, elle y vivait dans un cercle étroit d'amis, correspondant avec sa fille et sa famille de Mulhouse. Ses ennemis — elle en avait eu d'implacables — surprirent la bonne foi d'un journaliste de l'endroit et lui firent annoncer la mort de l'ancienne artiste. De cette nouvelle dont elle aurait pu rire, Mme Branchu se montra vivement blessée, parce qu'on la disait plus vieille de six ans qu'elle ne l'était en réalité. C'était là un coup qu'une femme ne pardonne pas. Voici ce qu'elle écrivait à sa fille, au lendemain de la menteuse nouvelle :

Jeudi 28 mai 46.

Quelle différence de ma matinée remplie d'émotions déchirantes avec ma soirée douce et tranquille ! et cette paix de l'âme m'a été apportée par mon Eugène ! Je vais t'expliquer cet affreux rébus, cher ange.

Dimanche, j'ai été réveillée par Monsieur Pagnerre qui venait demandez à tous les habitants du faubourg si effectivement j'avais cessée de vivre ; lorsqu'il fut rassuré, il entra chez moi et me lut le paragraphe que je te transcris.

L'ORLÉANAIS

« Mme Branchu, ancienne première cantatrice de l'Opéra, est décédé, avant-hier, dans sa 72e année, à Orléans, où elle s'était retirée depuis longtemps. »

Que dis-tu de cette impudence ? tout le monde d'Orléans connaît ma demeure ! ah ! c'est encore une bonté de leur part. Quel horreur ! et que je languis d'en être sortie. La famille Dubec, M. Vassor, les Payens et les Bernard sont les seuls que je regretterai, les seuls qui (si, j'avais pu fermé mon cœur au souvenir d'un brave enfant adoré, idolâtré jusqu'à l'extravagance peut-être ; d'une famille adorable et de vieux et bons amis) m'eussent fait trouver encore de la douceur dans mon exil si long et si pèsant à supporter encore alourdi par les blessures de l'âme qu'ils m'ont fait enduré. Tu verras sans doute ma lettre inserrée dans le Loiret, Monsr Pagnerre aussi a été d'une bonté filiale ; ce bon jeune homme si bien élevé, si comme il faudrait qu'ils fussent tous, t'aime véritablement, il m'a fait promettre de lui faire dire le jour que tu viendras à Orléans ; ainsi, aie la complaisance de me prévenir d'avance parce que mon intention est de l'inviter à dîner où à déjeuner, selon l'heure que tu prendras ;

Voilà ce qu'il à insèré dans son Journal du Loiret.

« L'Ornéanais (*sic*) a fait mourir, dans son dernier numero, Mme Branchu, la célèbre cantatrice sous l'empire. Madame Branchu jouit d'une parfaite santé, et elle est venue elle-même nous prier de rectifier l'erreur de l'Orléanais. Malheureusement cette nouvelle, répétée par tous les Journeaux de Paris, à peut-être déjà jeté dans le deuil la fille de Mme Branchu qui voyage en ce moment en Allemagne. Voilà la lettre que Mme Branchu vient d'adresser à l'Orléanais, et qu'elle nous à priés d'inserer.

« Monsieur le redacteur de l'Orléanais,

« Vous n'avez sans doute ni enfans, ni famille, ni amis, car sans cela vous auriez pris des renseignemens (très facile puisque depuis neuf ans j'habite la même demeure à Orléans) avant de donner une aussi déchirante nouvelle pour les miens éloignés de moi.

« Je plains vos abonnés, Monsieur, si vous recevez les renseignements que vous leur transmettez dans votre Journal, avec autant de légèreté que celle avec laquelle vous annoncez la nouvelle de ma mort (1).

« Caroline Branchu née de Lavit,

« Première cantatrice de la Chambre et de la Chapelle de S. M. l'Empereur et Roi, et premier sujet de l'Opéra. »

Cher enfant, ne me dis pas que ma lettre est trop dure, pense que j'étais blessée au cœur puisque tu pouvais voir cette infernale nouvelle et je ne savais ou te trouver pour te désabuser et te dire : Dieu me permet encore de vivre pour t'aimer et t'idolatrer. Pourquoi es-tu restée si longtemps sans m'écrire ? sans me donner de tes nouvelles tant désirée ?

Embrasse pour moi Augustine, toute ma famille et la sienne qui sont confondu dans mon âme, Climène a dû te faire lire ma lettre qu'elle à reçue mardi 26 de ce mois, j'attends sa réponse vendredi prochain puisque tu es à Mulhausen. Ai-je raison d'espérer ô, oui, oui.

Mille tendresses, bénédiction et doux baisers de ta mère et amie

Caroline Branchu.

(1) Dans un brouillon composé par elle, Mme Branchu terminait ainsi : « J'ai l'honneur de vous saluer, Monsieur, et de vous prier de la démentir le plutôt possible. »

La vérité, c'est que l'amie de Mme Desbordes-Valmore, poétesse et musicienne elle-même à ses heures, ne mourut qu'en 1850, à l'âge de soixante-dix ans.

Sa carrière, qui fut moins heureuse que glorieuse, est si mal connue, que j'ai formé, depuis longtemps, le projet de la raconter par le menu, à l'aide de documents inédits, aussi nombreux qu'inespérés. Mais un pareil travail ne pourrait trouver place que dans un livre. En attendant, j'ai cru intéressant de préciser certains points historiques qui donnent à la physionomie de celle que Grétry appelait sa fille, un aspect de vérité que nul n'a soupçonné jusqu'ici.

Pour bien connaître et juger impartialement une telle artiste, il faut connaître toute son intime psychologie. Mme Branchu, cantatrice merveilleuse, ne peut être séparée de Mme Branchu, fille, épouse, mère, amante, car elle a vécu sur la scène toutes ses misères d'âme personnelle, et transporté le tragique de ses rôles dans les moindres actes de sa vie.

MARTIAL TENEO.





REVUE DE LA QUINZAINE

LES IDÉES DE M. HOUDARD (1).

J'ai attendu six semaines une réponse à la question que je posais à M. Houdard ; rien n'est venu, ni de lui, ni d'aucun de ses partisans et disciples. Nous devons donc croire que M. Houdard n'est point licencié, ce qui d'ailleurs ne diminue en rien son mérite. Mais alors pourquoi nous dire qu'on n'a pas voulu être docteur, « l'Université n'ayant pas à connaître de sujets de rythmique » ? C'est chercher une explication bien lointaine alors qu'il en est une simple : « Point de licence, point de doctorat », est un axiome dont même un esprit aussi paradoxal que M. Houdard ne contestera pas l'évidence. De même, la licence, qui est la condition du doctorat, a pour condition le diplôme de bachelier. M. Houdard est-il en possession de ce parchemin, sans valeur à vrai dire, sauf pour ceux qui comme lui ont des ambitions universitaires ? Ou devons-nous, une fois de plus, lui conseiller de relire l'apologue du renard qui voulut manger raisins à la treille ?

Je m'empresse d'ajouter qu'il m'importe peu que M. Houdard puisse se parer d'un plus ou moins grand nombre de peaux d'âne. Et je ne lui poserais pas des questions peut-être embarrassantes, s'il n'avait montré lui-même, et à maintes reprises, un âpre et envieux désir d'honneurs officiels qui ne semble guère digne d'un libre esprit.

LOUIS LALOY.



ÉCHOS

L'Enfant-Roi, déchu dès sa naissance, et aujourd'hui défunt, du triste Alfred Bruneau, a inspiré à l'un de ses admirateurs une page de grand style que le *Mercure Musical*, ouvert, comme on sait, à toutes les opinions, se fait une joie d'offrir à ses lecteurs, en en respectant jusqu'à l'orthographe :

*J'ai entendu l'autre soir l'*Enfant Roi, *et l'émotion que j'en ai ressenti a été si*

(1) Voir le *Mercure musical*, pages 138 et 263.

violente qu'il ne m'est pas possible de ne pas dire quelques mots de la nouvelle œuvre de M. Bruneau.

L'Enfant Roi, *je pense, est une œuvre définitive du drame lyrique français. Bruneau, connu dans ses autres partitions, y a amplifié la déclamation jusqu'au plus haut point, et francisé les procédés de Wagner. Dès la première mesure, le souffle crée de la vie, et non seulement il se soutient jusqu'à la fin de l'œuvre, mais il augmente et va jusqu'à l'exaltation extrême. On sent le large phrasé, le souffle puissant de Zola.*

En écoutant le lyrisme intense de M. Bruneau, son inspiration exultante, sa sincérité, en admirant son courage à tout braver, sa belle foi, on revient meilleur de son théâtre, plus moral, plus fort pour la lutte. On est plus épris de saine passion, de vérité !...

*Mais la musique de M. Bruneau, est trop vaste. Elle est trop âprement sincère, on ne la comprend pas. On ne rencontre pas, dans cette musique, de mélodies pour jeunes femmes, on y entend des déclamations saines, larges, vivantes. On y entend des cris intenses d'humanité. Aussi le public, qui aime le châtoiement, ne se presse-t-il pas salle Favart pour entendre l'*Enfant Roi. *On dénigre M. Bruneau par pose, par bêtise, par snobisme, (nous avons entendu des réflexions stupides de gens fort distingués, fort honnêtes), on l'accueille avec une indifférence affectée. Rares sont ceux qui le sentent vraiment, d'ailleurs tous le sentent puisqu'il est naturel, mais ne s'en rendent pas bien compte, et puis, de nos jours, l'on n'ose pas, en art, avouer — les larmes spontanées — rares sont ceux qui osent dire aimer M. Bruneau. Il est vrai aussi qu'on dit l'aimer par genre.*

Parmi les critiques, pour la plupart, parmi les artistes, on l'accueille avec animosité parce que l'on sent en lui un colosse. Un maître comme M. Bruneau œuvre pour les générations à venir. Mais M. Bruneau a des admirateurs fervents qui sont tout à lui et qui, en écoutant ses œuvre, sont gagnés à jamais à sa cause et lui sont dévoués pour toujours. Je suis de ceux-là, moi très humble ! De ceux-là sont ceux qui approchent le maître ; je citerai le jeune compositeur Albert Doyen dont on a joué les Houles *au concert Le Rey, et qui, par un souffle déjà puissant et sincère, est de la lignée des Bruneau, des Charpentier !...*

*Il n'y a pas une faiblesse dans l'*Enfant Roi, *et n'en déplaise à certains critiques de grandes feuilles : de cette boulangerie, de ce peuple, de ce fait-divers, et justement pour celà, sort du sublime, car enfin, ces braves gens ont une âme, ils ont le droit de vibrer tout comme les autres. Ils vibrent même parfois davantage. Zola en savait quelque chose, lui si humain ! Mais on ne sent pas, l'on n'avoue pas sentir le sublime qui se dégage de l'œuvre de M. Bruneau, on n'en retient que le fait-divers, la boulangerie.*

*En écoutant l'*Enfant Roi, *chacun revit les passions de son cœur, l'indifférence de ce public qui décrète un succès ne peut donc être que du parti-pris. Le livret est admirable par les situations serrées, poignantes, je ne sais rien de plus théâtral que la scène où Madeleine doit choisir entre son mari et son fils), par les contrastes violents habilement amenés. Rien n'est à retrancher, rien à ajouter. Il n'est pas jusqu'au titre l'*Enfant Roi *qui ne soit magnifique en son symbolisme. Certains critiques l'ont trouvé pompeux !...*

*La musique de l'*Enfant Roi *est extrêmement claire, intensément vraie : elle a, dans les pages descriptives et dans les pages tragiques, une ampleur formidable.*

En dépit de tout ce que pourront dire et faire les "plumitifs" et les compositeurs de salons, Zola et Bruneau vivront toujours parce qu'ils reçoivent et rendent le souffle le plus fécondant de la nature.

Béziers. — La première représentation des *Hérétiques* s'est déroulée aujourd'hui sous un ciel trop souvent nuageux. Évidemment l'œuvre de MM. F. Hérold et Ch. Levadé doit être tenue comme seule responsable du demi-succès qui l'a accueillie ; mais on aurait souhaité qu'un peu plus de

soleil vînt rehausser et l'éclat des costumes et la magnificence des décors. Nous reviendrons longuement sur cette œuvre dans notre prochain numéro ; disons toutefois que parmi les interprètes M. Dufranne, de l'Opéra-Comique, s'est montré — dans un rôle malheureusement trop court — l'artiste hors de pair que nous connaissions.

Biarritz. — Le jeune Roger Schickel, violoniste prodige âgé de 10 ans, s'est fait entendre ici, à l'admiration générale. Ce jeune phénomène avec son petit violon nous a donné dans ses trois morceaux l'impression d'un artiste accompli. Sa dextérité dans le *Mouvement perpétuel* de Ries a été vraiment surprenante et l'exécution des *Poèmes hongrois* de Lederer a démontré le sentiment et le rythme extraordinaires dont cet enfant est déjà doué. Espérons que nous aurons bientôt l'occasion d'en reparler et de l'entendre à Paris.

Boulogne-sur-Mer. — C'est une manifestation artistique du premier ordre que l'administration du casino de Boulogne-sur-Mer, sous l'intelligente direction de M. H de la Funte, chef d'orchestre des Concerts symphoniques du casino, vient d'offrir aux nombreux étrangers en résidence à Boulogne. Je veux parler du *Festival* Richard Wagner.

Nous avons eu pour la première partie du programme : *Rienzi*, ouverture ; *Parsifal*, la *Walkyrie* : les adieux de Wotan — superbement chantés par une basse de beaucoup de talent, M. Bruinen. — Pour la deuxième partie du programme : *Lohengrin* (prélude) : *les Maîtres Chanteurs*, chantés par M. Henderson, qui, c'était regrettable, avait une voix légèrement enrouée. — Enfin, pour terminer, la superbe ouverture de *Tannhauser*.

L'orchestre, très bien composé, a fort bien souligné les meilleurs passages des différents morceaux inscrits au programme. Il faut donc l'en louer, car il est rare, en province, d'assister à des manifestations artistiques de ce genre et donnant un aussi appréciable résultat.

Le public nombreux et élégant a fait à tous les interprètes sans exception de l'œuvre de Wagner un chaleureux succès.

Schola Cantorum. — La réouverture des cours aura lieu le lundi 2 octobre.

En raison de l'affluence des élèves, il sera créé 8 nouveaux cours de violon, piano et chant.

Les examens d'admission commenceront dans la première semaine d'octobre, les aspirants-élèves y seront convoqués par lettre.

Ils devront préalablement se faire inscrire *avant le 25 septembre*, au Secrétariat de l'École, 269, rue Saint-Jacques.

PAN.



Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



DIALOGUES D'ÉTÉ

L'OPÉRA POPULAIRE.

A la campagne. — En été, le soir. Le ciel s'éteint derrière les grands arbres noirs. Quelques grenouilles et les aboiements lointains d'un chien éveillent l'idée de l'immensité.

M. MONTRICHARD, 50 ans, châtelain et maire.
Mme MONTRICHARD, née de Sangloup.
EDITH MONTRICHARD, 18 ans, lectrice de tous les *Mercures*, ne supporte ni corset ni observations.
C. D'HOUVIENLEVENT, ancien universitaire, présentement député, 55 ans.
LE GRINCHEUX, musicologue, 30 ans.

Mme MONTRICHARD. — (*Pour rompre le silence.*) Hé bien, et ce pauvre M. d'Indy, est-ce qu'il fait toujours de la musique ?

LE GRINCHEUX. — Je crois bien ; on dit même qu'il prépare un grand opéra populaire !

EDITH. — Un opéra populaire, qu'est-ce que c'est que ça ? On n'en a pas parlé dans le *Mercure* !

D'HOUVIENLEVENT. — (*Empressé.*) L'opéra populaire, ma mignonne, est une des réformes les plus considérables qui soient inscrites au programme de la démocratie triomphante. Le peuple a droit à l'opéra, comme à toutes choses d'ailleurs. Il est temps que l'art et les artistes tendent au prolétaire qui souffre une main réconfortante. Nos hommes d'Etat n'ont que trop négligé ce côté du grand problème social. Une réparation s'impose.

MONTRICHARD. — (*Se verse un verre de sherry.*) Bravo, mon cher, bravo ! La France a besoin d'hommes comme vous. Il n'y a que notre pauvre musicologue qui reste froid ; et cependant l'opéra populaire !... Cela rentre bien dans sa spécialité.

LE GRINCHEUX. — Hélas !

D'HOUVIENLEVENT. — Mais précisément, les spécialistes sont ceux qui s'intéressent le moins aux questions vitales dont la

France impatiente attend la solution. C'est ce que je me tue à dire à la Chambre : Pas de spécialistes, surtout pas de spécialistes, nulle part, et tout sera pour le mieux. (*Se tournant vers Le Grincheux qui allume un cigare.*) Voyez-vous, jeune homme, la musique ira au peuple, ou la musique périra. C'est fatal. Vous autres, qui écrivez l'histoire avec des œillères, vous en êtes encore à l'esthétique du grand siècle ; que faudra-t-il donc pour vous ouvrir les yeux et vous faire entendre les justes revendications des classes laborieuses ?

Le Grincheux. — Que voulez-vous ! je n'ai pas l'habitude de tâter le pouls des faubourgs. Je ne fais pas l'histoire de demain... J'ai bien assez de celle d'hier.

D'Houvienlevent. — (*Sévère.*) L'histoire, mon ami, aurait dû vous apprendre à jeter sur notre lyrisme musical un regard vraiment démocratique.

L'antique tragédie des Grecs n'est-elle point la source et le prototype de tous les opéras passés et à venir ?

Edith. — C'est vrai, Wagner l'a dit, et Gluck aussi, et Peri avant lui.

D'Houvienlevent. — L'opéra appartient donc de droit à cet admirable *démos* dont la Renaissance retrouva la tradition obscurcie par le moyen âge, à ce *démos* que notre grande Révolution a définitivement émancipé de la tyrannie et qui demain se lèvera pour demander des comptes à ceux qui l'ont méconnu. L'opéra vient du peuple : il faut le rendre au peuple !

Montrichard. — (*Se verse un second verre de sherry.*) Parbleu !...

(*A Le Grincheux qui hausse les épaules.*) Hé bien, il me semble qu'on lance des pierres dans votre jardin, Le Grincheux ?

Edith. — Oui, vous n'êtes pas en veine ce soir.

Le Grincheux. — (*Piqué.*) Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise ? Tout cela est absurde ! L'opéra, le peuple, Eschyle, Wagner, Gluck, Jaurès, ce sont des mots, rien que des mots. Entre l'antique *tragœdia* et le *drama rappresentativo*, premier symptôme de notre opéra, il y a un abîme. L'origine de tout ce mouvement qui aboutit à Caccini, à Monteverdi, à Peri, il faut la chercher dans les divertissements des princes italiens et dans les préoccupations archéologiques des érudits. L'*académisme* ! voilà le vrai père de l'opéra.

Edith. — Cependant cette simplification du style mélodique, cette déclamation, libérée du contrepoint polyphone, n'est-ce pas un retour vers quelque naïveté populaire ?

Le Grincheux. — Quelle erreur ! Si la musique populaire a joué un rôle dans la fondation de l'opéra, soyez sûrs que c'est un rôle de dupe. En 1600, toute musique antique avait

disparu ; il fallut bien s'inspirer de la musique moderne. Mais croyez-vous que ce fut au profit du peuple ? Pensez-vous qu'en s'adressant à la *canzone*, au *motet*, à la danse, à la déclamation liturgique, pour faire chanter Vénus, ou Orphée, selon la vraisemblance présumée, le musicien de Florence ou de Venise ait eu quelque ambition démocrate ? Efforts d'académiciens, vous dis-je, plaisirs de lettrés, enthousiasmes de dilettanti. Que revint-il au peuple de tout cela ?

D'Houvienlevent. — Oui, mais en France...

Le Grincheux. — En France, c'est bien pis encore. Avec Mazarin l'opéra est une importation étrangère, avec M. Delahaye et Cambert une folie de millionnaire, avec Louis XIV et Lulli une académie royale. C'est à la faveur du luxe impopulaire d'un ministre italien qu'il s'est glissé chez nous, et c'est au triomphe d'une monarchie fastueuse qu'il doit son élévation. Mieux que Racine, mieux que Lebrun et que Mansart, Lulli symbolise ce goût de l'apparat théâtral, de la pompe vaine, cette passion de fiction et de galanterie, cette préoccupation de jouer un rôle et d'en imposer qui firent la gloire et aussi la détresse du Roi-Soleil.

Montrichard. — Le voilà parti.

Le Grincheux. — Mais oui, moi aussi, je m'emballe. L'opéra est intimement lié à tout ce qu'il y a d'excessif dans l'ancien régime ; il restera comme une image vivante de cette monarchie contre laquelle vous hurlez depuis cent ans, à tort ou à raison, je n'en sais rien. Est-ce là l'exemple que vous voulez mettre sous les yeux du peuple ?

D'Houvienlevent. — Vous exagérez, mon ami.

Le Grincheux. — Ah bien ! nom d'un chien, si j'exagère !.. Vous ne savez donc pas, ô conducteur de peuple, quelle liste je pourrais dresser de tous les méfaits de l'opéra, si je voulais défendre ici les intérêts de la musique populaire. Le règne, le joug de la tragédie lyrique a été désastreux pour les tendances natives et naïves de notre art national. Dès le début, dès 1670, la concurrence s'établit implacable, irrésistible. Ce fut un éblouissement, auquel personne ne résista. A quoi bon chercher davantage, et « phantastiquer » encore, puisque la perfection était désormais devant nous, et que la nature représentée par Lulli déposait ses secrets aux pieds du plus grand roi du monde ? Tout le passé *barbare* fut oublié en un instant et détruit. Il n'y eut plus qu'un style dans la musique française, il n'y eut plus qu'une ambition parmi nos musiciens, il n'y eut plus...

Edith. — Et les querelles, les polémiques, les guerres de plume livrées autour de cet opéra ? Il me semble qu'elles prouvent

bien qu'il y eut du tirage aussi. Tout n'a pas marché comme vous le dites ; vous arrangez l'histoire à votre mode. La résistance a été longue. Le *coup de main* de l'opéra, je n'y crois pas, moi.

D'Houvienlevent. — Et cette résistance fut féconde. Souvenez-vous de Beaumarchais, de Saint-Evremont, et surtout de cet immortel Jean-Jacques qui prit en main la cause de la raison, et montra tout le parti que le sentiment naïf de la nature pouvait tirer de la musique de scène. Rousseau fut un grand précurseur, sa voix...

Montrichard. — (*Bâille bruyamment.*)

D'Houvienlevent. — (*Insistant.*) Oui, ces querelles furent fécondes, et bienfaisantes pour la pensée populaire, qui sommeillait encore, retenue par la tyrannie. Si bien que cet opéra, dont vous faites le procès, a contribué à l'émancipation de la conscience démocratique. Saluons en lui un instrument modeste du grand mouvement de libération qui vint couronner les efforts du xviii[e] siècle.

Le Grincheux. — Ça c'est du bon sophisme. A qui fera-t-on croire que les Lullistes, Ramistes, bouffonistes, Gluckistes aient jamais songé un instant au peuple et à son art ? Les uns luttaient pour un système, les autres défendaient une habitude, une préférence nationale ; les plus sincères s'en tenaient à la volupté de l'oreille. Dans tout cela, pas la moindre pensée démocratique. Et puis, qu'est-ce que prouvent au fond toutes ces luttes, sinon l'antipathie involontaire, instinctive du public français contre l'opéra ? L'accumulation de ces libelles si vains, et remplis de raisonnements oiseux, qui n'aboutissent à rien, qui n'atteignent jamais le fond des choses, qui s'épuisent à des mesquineries, n'est-ce point le signe de l'existence factice que l'opéra a toujours menée chez nous ?

Jamais il n'a pu prendre de fortes racines dans notre pays. Quel rapport y a-t-il entre les solennités presque religieuses de la tragédie athénienne et les représentations du Palais-Royal, entre le chœur grec et les filles d'opéra ? Le peuple ne s'y est pas trompé, et jusqu'à nos jours encore vous trouverez dans les classes moyennes une prévention secrète contre tout ce qui touche à ces mauvais lieux. On y va, tout en les méprisant, parce qu'on sent bien que c'est un amusement, un luxe, de la blague en un mot. Et au xviii[e] siècle ces sentiments étaient encore bien plus forts que maintenant.

Edith. — Mais voyons, je ne vous comprends plus ; tout à l'heure vous prétendiez que l'opéra avait tout absorbé, et voilà que vous lui enlevez toute importance.

Le Grincheux. — Je ne me contredis pas. L'opéra a été un

exploiteur, un accapareur, parce que son sort était lié aux classes que vous appelez capitalistes ; et pour les mêmes raisons il n'a jamais pénétré dans le peuple. Comment s'en étonner ? C'est précisément son privilège, son monopole qui fut fatal à la musique populaire. Celle-ci, bannie des hautes régions de l'art lyrique, dut se contenter des genres inférieurs. La chanson et la danse furent ses refuges. Elle s'y montra singulièrement active, il faut l'avouer. Mais toute cette activité fut rigoureusement maintenue au-dessous du niveau moyen. Le courant populaire, ayant trouvé tout à coup son chemin obstrué, s'étendit et perdit en hauteur ce qu'il gagnait en surface. Condamnés au superficiel, exilés dans le médiocre, les genres s'étiolèrent, tombèrent aux mains de l'ineptie sentimentale et devinrent la proie des instincts les moins relevés. Rappelez-vous le vieux vaudeville du XVIe siècle, les danses « hautes et basses », la « canzone francese » ! Tout cela aboutit au café-concert. Tandis que des hommes comme le grand Rameau épuisaient leur génie à soutenir l'opéra, nos voisins créaient le *lied*, la *sonate*, la *symphonie* ; leurs mélodies libres de s'idéaliser, de s'amplifier à l'aise, produisaient des œuvres complexes, vivantes et qui ne cessaient point d'être profondément populaires. Sébastien Bach est contemporain de l'abbé Pellegrin, l'auteur des *Cantiques sur des airs tirés des plus beaux opéras*. Et les Germains donnaient avec Mozart et Beethoven un exemple impérissable de vitalité lyrique, alors que nous discutions sur les mérites comparés de l'Autrichien Gluck et de l'Italien Piccini. Voilà où nous a conduits l'opéra !

MONTRICHARD. — On se croirait au Collège de France.

LE GRINCHEUX. — C'est votre faute ; pourquoi me poussez-vous ? J'en aurais pour huit jours, si je voulais réfuter notre démagogue. Encore un exemple. Ne voyez-vous pas que l'opéra dépérit depuis 50 ans ?

D'HOUVIENLEVENT. — Hé bien ?

LE GRINCHEUX. — Hé bien, c'est une preuve de plus en ma faveur.

L'opéra ne prospère plus en France. Il se maintient par des subventions, par la force acquise, et grâce à Wagner, qui voulait le détruire. Il reste stationnaire, vous ne direz pas le contraire. Ses chanteurs sont mornes à côté des virtuoses d'antan ; son public manque d'enthousiasme, et ses *maestri*, empêtrés dans les plus savantes besognes, n'ont plus même la désinvolture d'un Rossini, ou l'air dégagé d'Auber.

Il semble que la composition, la représentation et l'audition d'un opéra soient devenues quelque chose de redoutable pour tout le monde. Des musiciens si à leur aise dans d'autres ré-

gions musicales font mauvaise figure dès qu'ils entrent ici. Ils me rappellent *Peer Gynt* luttant contre le *grand Tortueux*. Pourquoi ce malaise ? Pourquoi cet arrêt au moment même où notre musique française d'orchestre, de chambre, de piano, d'église se reprend à vivre et à respirer librement ? Tout simplement parce que l'influence de ce fameux *démos* devient de plus en plus sensible. Mille causes sociales, que M. d'Houvienlevent vous énumérera mieux que moi, nous ont fait perdre le goût de cette seconde nature dont le Français tira si longtemps vanité, comme d'un jeu subtil et précieux. « C'est fini de rire », disait déjà Napoléon. Nous pourrions ajouter : C'est fini de jouer la comédie et l'opéra. La Cour a disparu, la ville est inquiète. La galanterie est devenue féroce. La mascarade ne se soutient plus même en temps de carnaval. Nous avons perdu le sens du gala. Et notre décor d'opéra pend lamentable et démodé. Nos préoccupations sont ailleurs. Je n'apprécie pas, je constate. Et je conclus : la prospérité de l'opéra est en raison inverse de la prospérité de ce que vous appelez le *populaire*.

D'Houvienlevent. — Il y a du vrai dans ce que vous venez de dire. Et pourtant le peuple réclame un théâtre lyrique.

Le Grincheux. — Oui, mais ce ne sera pas l'opéra ; puisqu'entre peuple et opéra il y a un antagonisme radical.

D'Houvienlevent. — Qu'importe ! pourvu que ça soit *populaire* !

Le Grincheux. — Alors !...

(*Quelques minutes de silence pendant lesquelles Mme Montrichard, assoupie, se réveille.*)

Mme Montrichard. — Je crois qu'il est l'heure d'aller se coucher. Nous reprendrons cela une autre fois.

D'Houvienlevent. — Oui, et je vous amènerai mon ami Wolff, de l'Université populaire du xxe, pour vous confondre.

(*Exeunt omnes.*)

Jean Leroux.



PENSÉES D'AILLEURS

« Oui, dit un jour le spectateur indifférent au mélomane éclectique, la musique est en cela supérieure aux autres arts que par elle on peut s'exprimer entièrement : on peut tout dire, crier ses joies, ses souffrances, toutes les sensations qui sont au delà de la parole humaine. Et ceux qui écoutent comprennent peu ou pas ou de travers, tout en ayant des émotions louables, quelquefois même analogues, peut-être, à celles de l'auteur. C'est comme si l'on se promenait nu mais invisible sur la place de la Concorde ; c'est Phryné devant des juges aveugles ; c'est le secret qu'on publie exultant et que personne n'entend. La musique est une *Tarnkappe* qu'on met pour tout dire.

Tout cela c'est pour celui qui se déverse là-dedans, mais pour celui qui écoute c'est autre chose. Je suis, pour ma part, si désabusé de la musique, que l'une me vaut l'autre, et je les trouve également bonnes ; en cela je vous ressemble.

— En effet, répondit le mélomane, toutes les musiques sont belles, et c'est immoral de n'aimer qu'une chose au détriment des autres. Dans chaque musique l'auteur a parlé à sa façon, s'est exprimé à sa manière, s'est laissé aller dans son langage. Ils sont donc également sincères, et leur musique est également belle, même si elle ne convient pas à votre état d'âme, en admettant que cet état soit permanent.

— Vous avez raison dans tout cela, reprit le spectateur ; mais cependant il peut y avoir une musique supérieure à d'autres ; en parlant, une personne s'exprimera mieux que telle autre : de même en musique.

— Il faut des musiques journalières, dit le mélomane, et non pas seulement des musiques du dimanche. Il faut des sensations qui correspondent à la vie de tous les jours, sans cela les jours de fête ne ressortiraient plus. Nous ne pouvons mener tout le temps des conversations transcendantes, il faut un peu de bagou pour se reposer l'esprit. Nous nous fatiguerions de ne manger que des mets très raffinés : ils sont rehaussés par la cuisine saine et simple qui est notre ordinaire.

— C'est vrai, dit le spectateur souriant, vous autres humains

n'aimez pas regarder le soleil ; vous préférez la lune qui n'en a que le reflet.

— Cependant, reprit le mélomane, il y a de la musique qui m'ennuie bien aussi.

— Je crois la connaître ; c'est ce que j'appellerai de la musique-repoussoir, car après un morceau de ce genre le suivant paraît divin, ne fût-il que médiocre. Il en faut à cause de cela, de cette musique en bois où l'exécutant s'escrime, devient de plus en plus rouge jusqu'à la fin. Pas d'autre résultat. C'est comme l'orange qu'on mange après la saison ; on a beau mâcher, pas une goutte de jus, mais beaucoup de matière qu'on voudrait cracher. Heureusement, du reste, on le peut. Mais comment nos oreilles cracheront-elles jamais cette musique d'apothicaire ?

— Apothicaire ?

— Oui, c'est-à-dire de la musique faite d'après une recette ; car pour moi il y a deux espèces de compositeurs : les créateurs et les apothicaires, ou bien encore les compositeurs et les recompositeurs. Ceux-ci combinent des formules comme ils ont appris à le faire ; ils recomposent selon des théories ce qu'ils ont décomposé chez les autres. Ils ont vu comment cela se fait, mais il manque le souffle de vie. Tandis que les premiers se moquent de ce qu'ont pu penser d'autres avant eux ; avant de pouvoir bégayer ils s'élancent après leur pensée, et même lorsqu'ils la tiennent ils s'en rendent à peine compte. Et c'est pourquoi les grands hommes souvent n'ont pas compris leur propre œuvre, n'ont pas vu tout ce qu'elle contenait, parce que leur génie parlait à travers eux. Ainsi Gœthe ne comprit pas bien son 2[e] *Faust*, et dans les œuvres des grands hommes l'on trouve à leur insu la logique, la perfection, la profondeur, une source de richesses à laquelle peuvent puiser indéfiniment les successeurs. Et il est vraiment admirable de voir qu'une œuvre moins préméditée qu'une autre présentera souvent moins de défaillances.

— Moi, dit le mélomane, je ne me lance pas dans la critique et la dissection. Je reste étranger à toutes les controverses sur la musique. Elle doit plaire comme une jolie femme, et peu importe que ses traits soient réguliers. Peu importe aussi que l'écriture en soit horizontale ou verticale, logique, *et cætera*.

— Il n'y a pas de logique en musique, dit le spectateur ; elle est essentiellement arbitraire ; il n'y a pas de raison pour que son écriture soit plutôt harmonique que polyphonique. Il n'y a pas de lois physiques, ou, s'il y en a, elles seraient si peu nombreuses que l'on se bornerait à un enchaînement de dominantes. Tout changement d'accord, modulation, etc., serait infraction aux lois. Quant à l'enchaînement des notes d'une mélodie, il ne

peut y avoir de loi, pas plus physique qu'esthétique. S'il y avait une logique dans la musique, on ne pourrait pas, comme Beethoven, commencer une mélodie par un instrument et la continuer par un autre; ou bien commencer un thème dans une partie, le terminer dans une autre ; ou bien encore alterner des sonorités sans raison précise. Il faudrait alors s'en tenir à des registrations fixes, comme le fait Monteverdi. Les mots d'une phrase concourent à former un sens, mais la musique n'a pas de sens ; elle est le reflet d'une impression oubliée. Evidemment le compositeur doit posséder tous les moyens et toute l'habileté possibles pour essayer de traduire ce vague souvenir. Il y aurait plus de logique dans le rythme, car c'est un bruit pouvant venir d'un mouvement aboutissant à quelque chose, par exemple le tic-tac d'une montre.

Donnez-moi n'importe quelle mélodie sur un joli rythme de 6/8, et je préférerai cela à la plus belle mélodie sur un agonisant largo 4/4.

— Que vouliez-vous dire, lorsque vous parliez d'un souvenir ou d'une impression oubliée ? interrogea le mélomane.

— Voici : Nous avons imaginé la musique, donc la musique existe, mais je ne puis admettre que ce soit dans un tel état d'imperfection. Vous aurez entendu parler de la musique des sphères ! Qui vous dit que ce n'est pas là la musique que nous cherchons, que nous devinons, que nous essayons de ressaisir avec une intuition désespérée? Je crois l'entendre encore cette musique dont le son ne produit aucune manifestation physique. Elle est simultanée ; on l'entend tout à la fois comme si l'on était dans un globe de cristal ou d'eau et qu'on en subît toute la radiation. Elle est une, on ne l'entend pas à l'aide de la mémoire, elle est. C'est le limpide son existant par lui-même, radieux dans sa puissante, complexe loi, renfermant la sensation musicale complète et unique. Et voilà pourquoi la musique est supérieure aux autres arts qui sont ou furent utilitaires, c'est qu'elle est inutile et divine. »

ARMANDE DE POLIGNAC.



L'ANOBLISSEMENT D'UN MUSICIEN SOUS LOUIS XV

Le sceptre de roseau que Lully brandissait impérieusement au-dessus de sa phalange instrumentale avait attiré sur le fougueux surintendant l'abondante manne des faveurs royales. Aussi bien, ce bâton de chef d'orchestre valait un bâton de maréchal, et ne pouvait-on mieux récompenser celui qui le portait qu'en lui décernant des lettres de noblesse. Se conformant à l'exemple donné par son arrière-grand-père, Louis XV tint à honneur de s'affirmer le premier des Mécènes du royaume ; on s'en aperçoit bien en parcourant la longue, la très longue liste des pensions que la Maison du Roi allouait aux artistes, et en particulier, aux « ordinaires » de la musique ; mais de loin en loin, le roi pimentait l'allocation de la « matérielle » d'une distinction que ni l'ostentation des grands ni la fastueuse générosité des traitants n'étaient susceptibles d'octroyer, distinction d'autant plus appréciée qu'on l'accordait plus rarement. Aux espèces trébuchantes et sonnantes, il ajoutait un titre de noblesse : « Le privilège de la noblesse, lit-on dans les Lettres patentes d'anoblissement, a toujours été regardé par les Rois comme la marque la plus précieuse de leur estime et la plus digne récompense qu'ils puissent accorder à ceux de leurs sujets qui se sont distingués par leur zèle et leur fidélité pour leur service, mais aussi par des talents supérieurs dans les Arts, et il n'est point, en effet, de moyen plus capable d'exciter à la vertu, d'élever le cœur et les sentiments que d'accorder à ceux qui se distinguent dans les Arts des récompenses qui se transmettent à leur postérité (1). »

Nous avons un exemple de l'application de ce principe dans l'anoblissement de François Francœur. En 1764, François Francœur était directeur de l'Académie royale de musique, de

(1) Lettres de noblesse pour le Sr F. Francœur. Bibl. nat. Cabinet des titres. *Nouveau d'Hosier*, 144. On peut aussi consulter des lettres analogues pour le Sr Rebel, *Nouveau d'Hosier*, 280.

concert avec son inséparable compagnon, François Rebel ; depuis 7 ans il gouvernait, non sans mérite et sans peine, cette turbulente république, en même temps qu'il occupait, comme successeur de Collin de Blamont, la charge de surintendant de la musique du roi. C'était donc un musicien officiel, un fonctionnaire important, que plus de trente ans de services (il était entré aux 24 violons en octobre 1730, en remplacement d'un violoniste célèbre, Jean-Baptiste Sénallié) désignaient à la bienveillance du souverain ; celui-ci, qui déjà avait anobli François Rebel (mai 1760), ne pouvait que se montrer aussi généreux à l'égard de son fidèle associé ; en mai 1764, il décernait à François Francœur des Lettres de noblesse, et de la sorte Rebel et Francœur, ces frères siamois de la musique dont toute l'existence ne fut qu'un long duo d'amitié et qui rééditèrent au XVIIIe siècle la constance d'Oreste et de Pylade, ne se quittèrent point à l'honneur, après avoir été ensemble à la peine.

Les lettres patentes délivrées par Louis XV à l'occasion de l'anoblissement de François Francœur ne visent pas seulement les services rendus par le bénéficiaire de la mesure royale, le zèle, et les « grands talents » qu'il a fait paraître, l'application suivie avec laquelle il a rempli les diverses charges qui lui incombèrent ; elles rappellent encore les services rendus au feu roi par le père de François, par le vieux Joseph Francœur, entré aux 24 violons en remplacement de Simon de Saint-Père, le 2 mars 1706, musicien qui laissa le souvenir d'un artiste consciencieux mais peu brillant. En la personne de François, on récompensait ainsi toute la famille Francœur, y compris Louis, l'aîné, entré en 1710 à la musique royale, et auteur de 2 livres de Sonates de violon et basse continue, publiés en 1715 et 1726.

Une curieuse pièce de la belle collection de M. Ecorcheville vient, à l'appui de ces lettres patentes, nous renseigner sur les armoiries attribuées à Francœur par le juge d'armes de la noblesse de France, armoiries dont elle donne la description et le dessin colorié. C'est le *Règlement d'armoiries pour le sieur François Francœur*, *surintendant de la Musique du Roi, en conséquence de ses Lettres d'annoblissement du mois de may de la présente année mil sept cent soixante-quatre* (1).

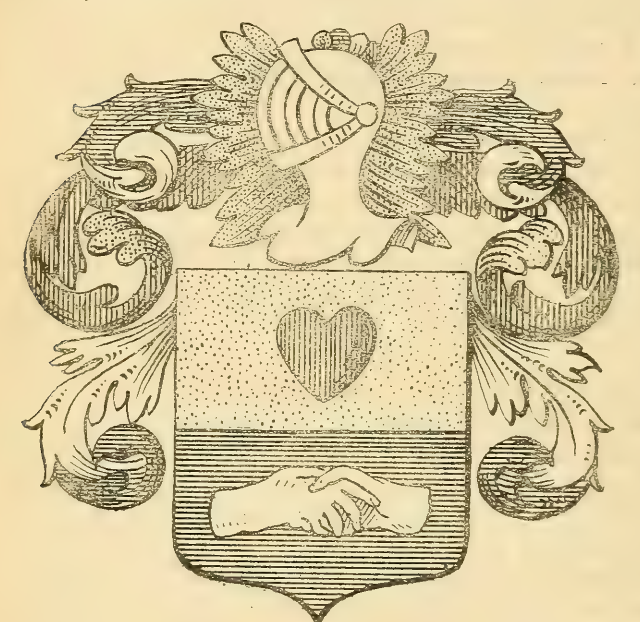
Louis-Pierre d'Hozier, Chevalier, Juge d'Armes de la Noblesse de France, Conseiller du Roy en ses Conseils, etc...

Après avoir vu des Lettres patentes en forme de Charte données à

(1) Ce « Règlement » est établi sur parchemin ; il porte en haut et en marge : Francœur. Paris. Juin 1764.

Versailles au mois de May de la présente année mil sept cent soixante-quatre ; ces Lettres signées Loüis, et sur le repli : par le Roy Phelypeaux, par lesquelles Sa Majesté annoblit le Sr François Francœur, Surintendant de sa Musique ; ensemble ses enfants, Postérité et Descendants mâles et femelles, nés et à naître en légitime mariage.

Nous, en exécution de la clause contenüe dans lesdittes Lettres, qui permet audit Sr Francœur et à ses Enfans et postérité de porter des armoiries timbrées, telles qu'elles seront réglées et blazonnées par nous comme Juge d'Armes de la Noblesse de France, ainsi qu'elles seront peintes et figurées dans lesdittes Lettres auxquelles notre acte de Règlement sera attaché sous le contre-sceau de la Chancellerie, avons réglé pour ses Armoiries un *Ecu coupé* le *Chef d'or à un cœur de Gueules*, et *la pointe d'Azur à une Bonnefoi d'Argent posée en fasce : cet Ecu timbré d'un casque de profil orné de ses Lambrequins d'Or, d'Azur, d'Argent et de Gueules.* Et, afin que le présent Règlement que nous avons compris dans les Registres de ceux qu'il plaît au Roy d'annoblir puisse servir audit Sr François Francœur et à ses Enfants et postérité, nés et à naître en Légitime mariage, tant qu'il vivront noblement et ne feront aucun acte de dérogeance, nous l'avons signé et nous y avons fait mettre l'empreinte du sceau de nos Armes à Paris, le Samedy, deuxième jour du mois de Juin de l'an mil sept cent soixante quatre.



Signé D'HOZIER (1).

D'Hozier signe ce règlement de sa haute écriture très tremblée.

François Francœur ne put, et pour cause, faire « peindre, graver et insculpter, si elles ne le sont déjà, en tels endroits de ses Maisons, Terres et Seigneuries que bon lui semblera », les armoiries blasonnées par d'Hozier ; mais comme, à défaut de donjon, il possédait une bibliothèque, il se contenta, ce qui était

(1) Le sceau a été enlevé ; ces armoiries sont peintes avec le plus grand soin ; nous en donnons ici une reproduction en noir.

assurément plus modeste, d'en orner son « ex-libris ». C'est ainsi que plusieurs volumes de la Bibliothèque de l'Opéra provenant de celle du musicien, et notamment l'*Histoire de l'Opéra* de Durey de Noinville, portent le cœur de gueules et la bonne foi d'argent en lesquels l'imagination de d'Hozier s'était complu à transposer le nom de Francœur.

La faveur que le roi accordait à Francœur méritait du reste toute approbation, car, outre la collaboration que le nouvel anobli avait apportée à Rebel pour la composition des nombreuses œuvres lyriques signées de ces deux auteurs (*Pyrame et Thisbé*, *Tarsis et Zélie*, *Scanderberg*, *Le Ballet de la Paix*, *Les Augustales*, *Ismène*, *Zélindor*, etc.), Francœur avait écrit dans sa jeunesse des Sonates de violon (1720) auxquelles une grâce toute juvénile jointe à une parfaite élégance et à une solide construction assurent des qualités de premier rang.

Remarquons, en terminant, que les deux frères Francœur, Louis (l'aîné) et François (le cadet), ont été fréquemment confondus par les historiens ; nous reviendrons quelque jour sur ces intéressants musiciens.

LIONEL DE LA LAURENCIE.



TROIS CHANSONS SARLADAISES

Quelques vieilles chansons, plus ou moins défigurées, courent encore le guilledou à travers les campagnes de Périgueux, de Ribérac ou de Nontron; mais c'est dans le Bergeracois et surtout dans le Sarladais qu'on peut cueillir ces savoureuses légendes, dont l'origine se perd dans la nuit des temps.

Là, dans ces coins ignorés, à l'ombre des chênes verts, sous les toits de pierre brune, elles gardent la sève vivace du terroir. Mais tout de même il faut se hâter, car les vieux airs meurent avec les vieilles gens. Il n'y a plus guère, en effet, que les têtes chenues à se souvenir du passé.

Parmi les thèmes populaires toujours en honneur, il faut citer les légendes de la *Passion*, du *Mauvais Riche* et de *Jésus perdu et recouvré.*

LA PASSION DE JÉSUS-CHRIST.

Elle a laissé des traces dans beaucoup de cantons de la Dordogne : à Saint-Cyprien, au Bugue, à Salignac, à Belvès, à Domme, à Thenon, à Hautefort, à Excideuil, etc., et jusque dans la bonne ville de Périgueux, où, la veille du nouvel an, on entend nasiller la *Passion* déguisée en *Guillanèu*. Même en plusieurs endroits, le Jeudi et le Vendredi saints, les garçons, voire les filles, s'en vont de porte en porte quémander les œufs en retour du chant de la *Passion*. Notre version est peut-être moins connue dans le Périgord que celle qui commence ainsi :

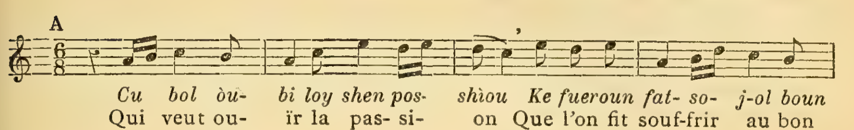
La passion de Jésus-Christ
N'ey tan tristo, doulanto !

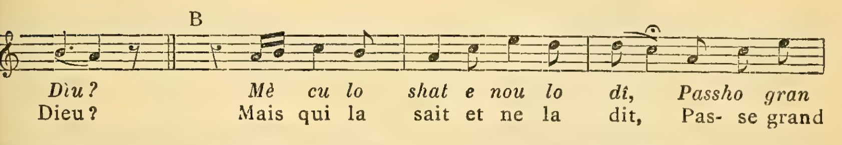
mais, comme on va le constater, elle ne manque pas de charme. Elle a des points de ressemblance avec l'air

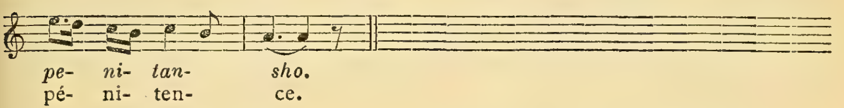
Suivons, chrétiens, sur le Calvaire,

que l'on attribue à Campra (1660-1744).

Patois de Castels, près Saint-Cyprien (Dordogne).







TEXTE PÉRIGOURDIN.	TRADUCTION RYTHMIQUE (1).
B.	B.
Cu nou lo shat e nou l'opràn, *Lo passho bien pu grando.*	Qui ne la sait et ne l'apprend, La passe bien plus grande.
B.	B.
Lo passhion de Zièju-Cri *Es tan trist' e doulanto !*	La passion de Jésus-Christ Est tant triste et dolente !
A.	A.
L'on courounà, l'on flotzelà, *Dobàn Pilato l'on menà.*	L'ont couronné, l'ont flagellé, Devant Pilate l'ont mené.
A.	A.
Can dobàn Pilato e-j-ehstà, *Elà ! moun Dìu, lo gran piotà !*	Quand devant Pilate a été, Hélas ! mon Dieu, la grand pitié !
A.	A.
Elà ! moun Dìu, lo gran piotà ! *De beyre un Dìu do kel està !*	Hélas ! mon Dieu, la grand pitié De voir un Dieu dans cet état !
B.	B.
Sho bouno mèro be de lay *Touto trist' e doulanto :*	Sa bonne mère vient de là Toute triste et dolente :
A.	A.
— « *Moun fil Tsièjù, k'obè bouy fa,* *Bou-j-atzoun mi do kel està ?* »	— « Mon fils Jésus, qu'avez-vous fait Qu'on vous ait mis dans cet état ? »

(1) Les traductions rythmiques du texte périgourdin peuvent s'appliquer à la musique o riginale.

La langue périgourdine est écrite d'après le système purement phonétique. — L'accent tonique ne se marque pas sur l'avant-dernière syllabe : placé sur la dernière, il se marque par l'accent aigu ou grave, suivant le besoin. — Les diphtongues *oou, aou, eou, ìou*, se marquent ainsi : *òu, àu, èu, ìu,* — *Gn* français s'écrit *nh* (*Segnor* = *Senhor*). — Le chuintement se marque par *sh : Eyshi* (ici), prononcez entre *eychi* et *eysi*.

A.

— « *Nou purehs, mèro, nou purè*
De tan de mal ke me betsè.

A.

« *Me betsè bìu, me beyrè mor,*
Tournorày bìu oprè mo mor :

A.

« *Los estèlo c'ol cel seròn,*
Del cel en terro tounboròn :

A.

« *Ne tounboròn de douo-j-en douo*
Coumo fay lo felho pèu bô :

A.

« *Ne tounboron de sie-j-en sie*
Coumo lo pero ol periè (1). »

A.

— « Ne pleurez, mère, ne pleurez
De tant de mal que me voyez.

A.

« Me voyez vif, me verrez mort,
Reviendrai vif après ma mort :

A.

« Les étoiles qu'au ciel seront
Du ciel en terre tomberont :

A.

« Et tomberont de deux en deux,
Comme fait la feuille des bois :

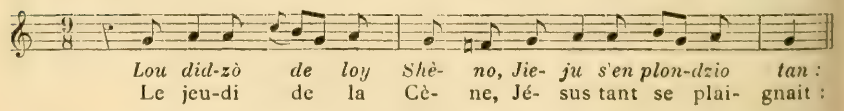
A.

« Et tomberont de six en six
Comme la poire du poirier. »

LA LÉGENDE DU MAUVAIS RICHE.

L'une des plus populaires au moyen âge. Les cloîtres de Cadouin l'ont immortalisée : il y a là tout un poème dans une colonne. A cette époque-là les pierres elles-mêmes chantaient. A leur tour, les divines légendes pénétraient dans les chaumières et se transmettaient de génération en génération. Cette chanson est encore usitée au Bugue, à Saint-Cyprien, à Belvès, etc. On remarquera la tournure antique du dialogue : ces répétitions périodiques, à la façon de la Bible et d'Homère, cette persistance à placer l'article devant le vocatif, ces expressions surannées, tout cela dénote une époque probablement reculée. Remarquez aussi la mélodie avec son *fa* naturel bien accusé. N'affirmons rien de peur d'hérésie : mais ne serait-ce point un vestige du mode hypomixolydien ?

Belvès (Dordogne).



TEXTE PÉRIGOURDIN.

— « *Ke plondzè-bou, lou Shenho,*
Ke plondzè-bou-j-oné ? »

TRADUCTION RYTHMIQUE.

— « Que plaignez-vous, ô Maître,
Que plaignez-vous, meshui ? »

(1) Cette complainte comporte deux belles variantes, indiquées par *A* et *B*. — Voir les *Vieilles chansons patoises du Périgord* (102 à 109. — 113).

— « You ne plandze luy pàure
Ke mouriràn de fan. »

— « Nou faràn pa, lou Shenho :
Entre ritse vìuràn. »

N' oponho pa metz' ouro,
Lou pàure bay passhà,

O lo porto del ritse
S'hen bay shercà shoun po :

— « Fojè-m'un pàu d'ormoyno,
Lou ritse, si 'ou plè. »

— « Bay-t-en, bay-t-en, lou pàure,
Eyshi tu n'òura rien :

« Shi dobali l'ehscalo,
Te coumetrày mouy chien. »

Nou tardo pa metz' ouro,
Lou ritse bay mourì :

S'hen bay de port' en porto,
Porto del Porodì :

— « Ogayto tu, Shen Pierre,
Cu-j-oco' nperokì. »

— « Lou Shenho, coy lou ritse :
Domando Porodì. »

— « Digho-li tu, Shen Pierre,
S'ho fay sho ke y'ay dî :

« Sho fay l'ormoyno ol pàure,
Sho revestì loy nû :

« S'esta beyre molàude,
Lour opourtà sholù :

« S'es estàt o lo messo
Lou motì tou dedzù. »

— « Shi tzomày torn' ol mounde,
Ni may doun shey bengùt,

« Forìoy l'ormoyn' ol pàure,
Rebestirioy louy nû,

« Onirìoy o lò messo,
Lou motì tou dedzú. »

Nou tarde pa mez' ouro,
Lou pàure bay mourì :

S'hen bay de porto en porto,
Tou dret ol Porodì :

— « Ogayto, tu, shen Pierre,
Cu-j-oco' nperokì. »

— « Lou Shenho, coy lou pàure :
Domando Porodì. »

— « Moi je plains tous les pauvres
Qui vont mourir de faim. »

— « Ne feront pas, le Maître :
Entre riches vivront. »

Tarde pas demi-heure,
Le pauvre va passer,

A la porte du riche
S'en va chercher son pain :

— « Faites un peu d'aumône,
Le riche, s'il vous plaît. »

— « Va-t'en, va-t'en, le pauvre,
Ici tu n'auras rien.

« Si je descends l'échelle,
Te lâcherai mes chiens. »

Ne tarde demi-heure,
Le riche va mourir :

S'en va de porte en porte,
Porte du Paradis :

— « Regarde, toi, saint Pierre,
Qui est-ce qui par là. »

— « Le Seigneur, c'est le riche :
Demande Paradis ».

— « Eh ! dis-lui, toi, saint Pierre,
S'il a fait ce qu'ai dit :

« Donné l'aumône au pauvre
Et revêtu les nus,

« S'il a vu les malades,
Leur a porté salut :

« S'il a ouï la messe
Le matin, bien à jeun. »

— « Si je reviens au monde,
Et là d'où suis venu,

« Ferais l'aumône au pauvre,
Revêtirais les nus,

« Et j'irais à la messe
Le matin, bien à jeun. »

Ne tarda demi-heure,
Le pauvre va mourir :

S'en va de porte en porte,
Tout droit au Paradis :

— « Regarde, toi, saint Pierre,
Qui est-ce par ici. »

— « Le Seigneur, c'est le pauvre :
Demande Paradis. »

— « Digho-li tu, shen Pierre,
Ke benghe biste oyshì.

« Loy porto shoun druberto
Dempéy didzò motì. »

— « Dis-lui donc, toi, saint Pierre,
Qu'il vienne vite ici.

« Les portes sont ouvertes
Depuis jeudi matin. »

L'ENFANT JÉSUS PERDU ET RETROUVÉ.

Voilà encore un thème qu'affectionnaient nos anciens. C'est une moissonneuse gémissante d'un haut caractère. A l'époque des moissons, on l'entend encore ricocher d'une colline à l'autre, par là-bas, du côté de Saint-Cyprien ou de Carlux. Qu'on ne s'effarouche pas des anachronismes qui y règnent : ceux-ci n'ont jamais embarrassé les inventeurs ou troubadours. Pour avoir le bonheur de mettre en scène le populaire Jean-Baptiste, ils ne reculent devant aucune invraisemblance. Ici, la sainte Vierge et saint Pierre, après bien des recherches infructueuses, finissent par retrouver l'Enfant-Jésus, qui prêchait (devinez où ?)... à l'autel de Saint-Jean. Dans une autre chanson périgourdine, les conteurs ne se gênent pas pour faire figurer saint Jean-Baptiste aux scènes de la Passion, quoique saint Jean eût depuis longtemps subi la décollation. Mais c'est précisément par ces surprises naïves que les vieilles chansons nous ravissent d'aise. Il y a aussi bien de la saveur dans ces mélodies archaïques, principalement dans celle-ci, qui nous paraît adaptée à la formule psalmodique du mode hypophrygien. Goûtez et comparez avec les chansons populacières du jour : peut-être remercierez-vous le transcripteur.

Saint-Cyprien, Belvès (Dordogne).



TEXTE PÉRIGOURDIN.

Lo shento Biertzo puro,
Puro shoun bel anfan.

TRADUCTION RYTHMIQUE.

La sainte Vierge pleure,
Pleure son bel enfant.

Shen Pierre li domando :
— « Biertzo, ke purà tan ? »

— « Ay bien ràjoù she puri,
Ay perdù moun anfàn.

« En-t-anàn o l'oyfrando
Ay perdù moun anfàn. »

— « Nou plures pa tan, Biertzo,
Belèu lou troubariàn. »

S'hen ban de gleytso en gleytso,
De coubén en coubén :

Lou troboun ke pretsabo
O l'òutàr de shen Tzan :

Shen Pierre li domando :
— « Shenhoùr, ke pregà tan ? »

— « Counbertissi moun puple,
Louy boun, may louy moytsàn. »

— « Nou plurehs pu doun, Biertzo,
Betsè ke l'en troubà. »

L'on troubà ke pretsabo
O l'oùtàr de shen Tzan (1).

Saint Pierre lui demande :
— « Vierge, que pleurez tant ? »

— « Ai bien raison, si pleure,
Ai perdu mon enfant.

« En allant à l'offrande
Ai perdu mon enfant. ».

— « Ne pleurez pas tant, Vierge,
Peut-être le joindrons. »

Vont d'église en église
De couvent en couvent :

Prêchant ils le trouvèrent
A l'autel de Saint-Jean :

Saint Pierre lui-demande :
— « Seigneur, que priez tant ? »

— « Je convertis mon peuple,
Les bons et les méchants. »

— « Ne pleurez plus donc, Vierge :
Voyez : l'avons trouvé. »

Prêchant ils le trouvèrent
A l'autel de Saint-Jean.

Abbé Chaminade.

(1) Voyez les *Vieilles chansons patoises du Périgord*, p. 113.





REVUE DE LA QUINZAINE

CONSERVATORIANA

Notre antique et vénérable Conservatoire se révèle décidément comme une institution précieuse entre toutes pour la distraction des contemporains et l'embarras des courriéristes à court de copie. Il n'est jamais trop tard pour parler encore d'elle, — d'autant que son portail vermoulu, bientôt, va grincer sur ses gonds rouillés pour engouffrer toute une armée d'adolescents pleins d'avenir, — et nulle actualité n'apparaît moins banale en ses apports variés, certes, à souhait. Le transfert des concours publics à la salle Favart a fourni l'occasion d'un petit scandale, dont la lune en avance afficha la velléité d'éclipser le soleil avunculaire de celui du dernier Prix de Rome. La distribution des billets dévoila chez nos honorables législateurs un amour effréné de la musique qu'aucun budget des Beaux-Arts n'avait laissé soupçonner jusqu'ici par ses largesses. Exigés d'un ministre imbu de sa « responsabilité » complexe, 900 tickets furent voués en holocauste à l'esthétisme inopiné du Parlement que l'Europe nous envie (1). Lesdits tickets, naturellement, correspondaient aux meilleures places, ainsi qu'il convient dans une démocratie qui se respecte en la personne des élus de son libre choix, si bien que l'accès des baignoires, balcon, orchestre ou loges, se trouva de la sorte interdit aux privilégiés de la presse musicale et des spécialistes habitués auxquels échut l'aumône exceptionnelle de quelque modeste carton. Une après-midi de juillet, j'eus l'héroïsme de transpirer durant un bon quart d'heure dans le fournil obscur et surplombant de la Troisième Galerie gracieusement accordée au *Mercure musical*. Malgré mon dévouement pour nos abonnés, la crainte, évidemment présomptueuse, de priver à jamais leurs loisirs des trésors douteux de ma prose, m'empêcha de braver plus longtemps la congestion, et j'abandonnai lâchement un prochain fanatique, dont la sueur ruisselait sur le cuir des fauteuils dans l'atmosphère d'une buée suffocante et de relents municipaux. J'ajouterai, pour mon excuse, que, si on y sentait très fort, on n'y entendait pas grand'chose et on n'y voyait rien du tout. D'ailleurs, hormis quelques représentants des journaux quotidiens, les musiciens et la critique étaient pourvus à l'avenant.

L'aventure, néanmoins, eut certains résultats qu'on ne prévoyait guère. Nos sénateurs et députés partaient justement en vacances, et bon nombre d'entre eux, préférant sans doute Apollon sous les traits de Phébus, distribuèrent les coupons reçus à leurs parents, amis, connaissances, valets de

(1) Ainsi que nous l'avons établi dans le *Mercure musical* du 15 août, page 311.

chambre ou concierges. Parmi ceux-ci, quelques indifférents s'en débarrassèrent de la même façon ; d'autres, plus ingénieux, les furent porter chez tels intermédiaires où chacun, moyennant finance, pouvait s'en procurer à des prix abordables, échelonnés selon l'attrait présumé du programme. C'était charmant, comme on voit, et, de tout cela, s'ensuivit la présence à l'Opéra-Comique d'un public inaccoutumé, — dans l'espèce, du moins, de quoi il s'agissait ; — d'un public fortuit ou payant, qui s'associa soudain aux manifestations traditionnelles avec la spontanéité de gens dépourvus du plus lointain respect et de toute considération intéressée ou obligatoire à l'égard des sommités administratives et conservatoriales. Le jury passa quelques mauvais moments et dut s'esquiver même, un jour, sous la tempête d'interpellations les moins flatteuses qui se puissent rêver. Je me garderai de reproduire les épithètes dont furent gratifiés, en particulier, MM. Adrien Bernheim et Constant d'Estournelles, de qui la compétence apparut discutée sans précaution la plus infinitésimale. Mais on se demandait depuis longtemps quelle inscrutable cause imposait leur collaboration opiniâtre à des jugements où on n'arrivait pas à découvrir les lumières que l'un ou l'autre de ces personnages fût bien capable d'apporter, et, pour s'être énoncée en termes aussi peu courtois que véhéments, il n'est tout de même pas dommage que l'impatiente stupéfaction soit enfin parvenue aux oreilles du jury, exprimée par un auditoire plus indépendant que celui de la rue Bergère et moins gêné de traduire vertement une opinion trop unanime. Ce joli chahut fut sans doute le plus remarquable incident de concours dont M. Gaston Carraud a finement noté ici le dangereux cabotinage. Il est peut-être un signe des temps. Notre bon vieux Conservatoire traverse une crise aussi aiguë que sa caducité lui permet d'en trahir les symptômes. Sa carcasse usée tremble la fièvre des lendemains inconnus. Aujourd'hui, les palmarès de deux mois proclamés ont rejoint leurs aînés en ces limbes d'oubli où leurs pages jaunies tournoient, pour s'abîmer, comme des feuilles au vent d'automne ; les lauriers sont coupés et nous n'aurons plus Dubois, c'est entendu. Mais voici qu'on nous annonce bien d'autres choses.

A la cérémonie d'usage et solennelle de la répartition des récompenses, M. le Directeur des Beaux-Arts a prononcé un discours qui dut fleurer bigrement le fagot aux orthodoxes naseaux de l'endroit. « A qui se fier, grand dieu des cuistres ? » murmuraient vraisemblablement ceux-ci, en dressant la longueur d'oreilles frémissantes. Et, dame ! on ne peut pas dire autrement, c'est un peu le monde à l'envers. M. Henri Marcel, qui joue du piano, paraît-il, institua, à la vérité, les « quatre heures de musique contemporaine », mais, entre deux inaugurations apologétiques, cet homme universel et avisé eût peut-être esquissé risette à l'Institut en nommant M. Lenepveu. M. Dujardin-Beaumetz, qui, dit-on, fait de la peinture, ne se contenta point d'élire un grand artiste au délicat génie; en présentant M. Gabriel Fauré à ses futurs subordonnés, il osa insinuer que tout n'allait pas pour le mieux dans le meilleur des Conservatoires, et suggérer quelques réformes, exposées d'une parole amène avec l'autorité, nonobstant, inhérente aux fonctions dont il est investi. Si dorée que fût la pilule, on en augure l'amertume aux gosiers qui béaient sous la grimace obséquieuse. Tous se résoudront-ils à l'avaler sans résistance ? C'est peu probable, et on prévoit quelques prochaines démissions. Mais, chez les plus résignés même, la force d'inertie devient à peu près invincible quand sa routine se double de la parfaite impossibilité de se conduire d'autre manière.

A coup sûr, on ne doit pas ménager les éloges à M. Dujardin-Beaumetz pour des projets empreints visiblement de la bonne volonté la plus sin-

cère. S'est-il douté, toutefois, de la teneur réelle du problème qu'il abordait d'une âme téméraire et bien intentionnée ? En tout cas, il n'a manifestement pas songé à qui il s'adressait. La question de l'enseignement musical est incertaine, et devient tout à fait troublante, en constatant que les grands musiciens furent la plupart autodidactes, ou bien ne se soumirent à la direction d'un quelconque pédagogue qu'au hasard de brèves, parfois tardives et intermittentes études ; enfin, qu'il en est fort peu, parmi les plus ou moins illustres, qui soient sortis d'un Conservatoire ou d'une école analogue, depuis cent ou cent cinquante ans que ces établissements se sont répandus en Europe. Mais le génie fut rare à toute époque, et, outre que ce n'est pas pour lui qu'on fait des méthodes, on ne voit pas, à priori, quel dommage il pourrait éprouver, par la suite, d'une meilleure ou superlative qualité de la culture offerte à son jouvenceau possesseur, aussi bien qu'aux peu ou prou talentueux condisciples d'icelui. C'est cette culture, si possible, achevée, que visait M. le Directeur des Beaux-Arts en disant, non sans quelque indulgence ou secrète ironie : « Nous voulons qu'au Conservatoire l'éducation musicale soit au niveau de l'enseignement... » La pensée de M. Dujardin-Beaumetz a été développée par M. Pierre Lalo dans un très remarquable article, où l'éminent critique analysait ainsi qu'il suit la situation actuelle : « ... Le Conservatoire enseigne à ses élèves leur métier ; il ne leur enseigne pas leur art ; il leur apprend la composition, le chant, le piano, le violon ou la flûte ; il ne leur apprend pas la musique. Les jeunes compositeurs qu'il instruit connaissent l'harmonie et le contrepoint, savent écrire et orchestrer un morceau selon les recettes d'aujourd'hui ; ils ignorent comment s'est faite la musique, par quelles acquisitions successives elle s'est constituée telle qu'elle est aujourd'hui, quelles formes elle a revêtues à travers la suite des temps ;... ils ignorent les œuvres des maîtres, l'histoire et l'évolution de leur art ;... ils n'ont aucune culture musicale... » Le tableau n'est pas engageant, même en passant sur l'indigence pareillement absolue des violonistes et autres exécutants de tout genre instrumental, nantis cependant, eux, d'excellente « technique » ; quant aux classes de chant : « ... Ici, ni art, ni métier : c'est complet. »

Non, le tableau n'est pas flatteur, assurément ; mais M. Lalo ne s'est pas aperçu qu'en voulant parler des élèves, il faisait le portrait des maîtres, lesquels, au surplus, sont généralement d'anciens lauréats de la maison où ils professent conformément aux traditions qui leur y furent jadis inculquées. A deux ou trois exceptions près, qui tranchent assez crûment sur le lot piteux pour qu'il soit superflu d'insister, le personnel de notre Conservatoire national est photographié, dans ces lignes, avec une exactitude qui ne pourrait gagner qu'à un surcroît peut-être de sévérité. Il faut avoir eu l'ahurissement de causer musique pendant cinq minutes avec quelqu'un de ces messieurs, pour imaginer l'épaisseur de l'obscurantisme dont la couche protège leur boîte crânienne contre toute bénévolente entreprise ; car l'incontinence de leur inculture n'a d'égale que sa sérénité. Les plus curieux, outre le théâtre, fréquentent parfois depuis peu les concerts, où il leur advient de découvrir l'Amérique. Mais, là ou ailleurs, les étonnements ne sont point pour entamer leur superbe. Le passé les surprend surtout par son ignorance de ce qu'ils savent et enseignent. On prépare en l'endroit, parait-il, un *Dictionnaire du Conservatoire* qui, s'il est imprimé jamais, réserve aux rates de demain le secret de désopilations inconnues. Il transpira quelques nouvelles de ce monument d'érudition musicale, du fait, non pas d'un professeur, à vrai dire, mais d'un compositeur diplômé et fort prisé céans, membre agréé de jurys divers, qui vota le verdict du récent Prix de Rome, et dont la « savante » collaboration fut

requise aux fins de commenter le XVIe siècle dans l'encyclopédie préméditée. On ouït l'ébanissement dédaigneux du sire, feuilletant, empruntés pour la circonstance, quelques fascicules « des publications d'un nommé Expert », de se trouver en face d'une « musique sans harmonie », tout entière « écrite en contrepoint », et, pestant contre la tâche ingrate, décidant enfin de traiter principalement « des deux auteurs caractéristiques *de cette époque* », à savoir : Hasler (1564-1612) et Dufay (1400-1474). Or, celui qui étalait une telle inconscience, dans l'aveu de son impéritie stupéfaite, se classerait éventuellement parmi les plus estimables de nos fonctionnaires conservatoriaux, et exprimait, dans sa candeur naïve, l'état d'esprit et de culture qui règne au Faubourg-Poissonnière, sauf infime et susdite exception.

Il n'y a rien à faire, on s'en convainc trop vite, avec des gens qui se figurent tout savoir pour avoir autrefois décroché quelque couronne ou accessit en des examens auprès de quoi le brevet supérieur des demoiselles de seize ans prend l'envergure d'un doctorat. Et c'est ici que le portrait peu flatteur, buriné par M. Lalo, apparaît cependant flatté. Le « métier » qu'on enseigne et qu'on apprend au Conservatoire n'est qu'un patois particulier d'une sorte de volapuk pédagogique, exclusivement usité là ou dans les établissements similaires, et n'ayant rien de commun avec l'ensemble et le détail de ce qui, par les productions du génie aussi bien que d'un tant soit peu réel talent, compose l'art musical du passé, du présent, et, espérons-le, de l'avenir. L'harmonie et le contrepoint qu'on y cultive constituent un idiome spécial au lieu, fruit de tradiments puérils, de prescriptions arbitraires et têtues amendées uniquement par des influences locales *ejusdem farinæ*, et il en sera ainsi tant qu'on recrutera les professeurs parmi les anciens élèves et aussi longtemps qu'il y aura des concours. Comme on s'y évertuait naguère à confectionner une strette et un point-d'orgue selon le pseudo-Cherubino-Traité de Fromenthal Halévy, on s'y exténua plus tard à fignoler la dissonance au goût poisseux d'un Léo Delibes, à caricaturer la fugue à l'instar des exemples de feu M. Dubois (Théodore), ou bien à noircir son papier du haut en bas pour plaire à M. Lenepveu, dont le cerveau jaloux a horreur du vide, et qui déteste la rencontre de portées délaissées dans une partition d'orchestre, parce que : « ... Ça ne fait pas bien, tout ce blanc ! » L'enseignement du Conservatoire date et émane de sa fondation à une époque où l'histoire de la musique n'existait quasiment pas encore, où non seulement Bach, mais, à bien peu près, tout ce qui l'avait précédé, n'était ni connu ni même publié, où Mozart, peu répandu, et Haydn, contemporain, ne comptaient pas plus pour des classiques que bientôt ce fou furieux de Beethoven dont jusqu'en 1867 (9e édition) Fétis, en son *Traité*, corrigeait imperturbablement les fautes d'harmonie qui déparaient la *Pastorale* ; et cet enseignement n'a jamais changé dans son essence. Aux conventions aléatoires ou ineptes du début, pieusement perpétuées, s'adaptèrent peu à peu des conventions adéquates, de quoi le style insipide s'acquiert au moyen d'exercices assez mécaniquement saugrenus, dégénérant aisément en habitudes que celui qui veut mériter le nom d'artiste doit s'empresser de perdre, s'il peut, dès qu'il a son prix dans sa poche. Tout cela, désormais, ne peut plus lui servir à rien qui vaille.

On conçoit facilement que ceux qui passent leur vie à seriner avec conviction la routine de ce galimatias pédantesque à de successives et irresponsables générations soient peu portés, par nature, à approfondir, dans l'œuvre des maîtres, le développement progressif de leur art à travers les siècles. En eussent-ils le temps ou la fantaisie que cela dépasserait sans doute la portée présumable de méninges volontairement absorbées à des

occupations de cet acabit. D'ailleurs, ils n'ont que faire de ce glorieux passé pour donner leurs leçons, à moins que d'y chercher le démenti de tout ce qu'ils enseignent. Aussi l'ignorent-ils, par défiance, peut-être, autant que par inclination — quand, par hasard, ils en ont entendu parler, — mais d'un esprit tranquille et satisfait, conscient de sa supériorté lauréate. On comprend également à quel point la prétention de M. Dujardin-Beaumetz dut abasourdir ces auditeurs, nourris dans le sérail et mieux informés de ses tours, détours et alentours. En réalité, dans notre Conservatoire, « l'éducation musicale » *est* « au niveau de l'enseignement ». Elle en découle comme l'effet de sa cause, et il est trop naturel qu'elle implique une quiète ignorance de l'histoire et de l'évolution de l'art sonore relatées dans les ouvrages des grands musiciens, puisque, depuis l'origine, l'autorité et les exemples de ceux-ci furent immuablement exclus d'un enseignement de four à bachot, où on parut de tout temps redouter de prononcer même leurs noms. Il est trop évident aussi que M. le Directeur des Beaux-Arts n'eut pas tort, dans le milieu pour qui il discourait, d'éviter l'expression employée par M. Lalo, son exégète, évoquant sans ambages « l'évolution de la musique ». Les braves gens eussent mieux compris du chinois, voire de Confucius. Quant à exiger de ces professeurs, après leur avoir expliqué ce qui s'entend par là, de l'enseigner à leurs élèves, ce serait leur demander tout bonnement de retourner eux-mêmes à l'école, — et pour longtemps. Fussent-ils animés de la bonne volonté la plus inextinguible et suprême, ils ne seraient pas plus avancés que M. Hillemacher en présence d'un psaume de Goudimel, d'une chanson de Lassus ou de Costeley, et non moins candidement interloqués. On ne s'improvise pas une culture, — laquelle, au surplus, n'est peut-être jamais, chez quiconque, que l'inconscient résultat d'observations, de connaissances et d'impressions surtout, amassées peu à peu, lentement assimilées, puis comparées et classées à son propre insu. C'est un acquis tout personnel, où l'intuition, une instinctive et avide curiosité ont plus de part que le désir de s'instruire, et qu'on peut douter qui se reçoive d'autrui par la voie didactique. Il demeure toutefois fort légitime d'en vouloir provoquer le goût chez les jeunes étudiants ; de leur en fournir, pour le moins, les éléments nécessaires, ce à quoi l'indispensable condition est de les posséder soi-même. Mais serait-il possible à quelqu'un de les posséder sans que leur influence intervînt dans son enseignement, quels qu'en soient la matière et le degré ? Ce sont choses inséparables : l'éducation de l'élève est le reflet de l'enseignement du maître, et l'enseignement du maître est le miroir de sa culture. Il semble donc bien que, pour réaliser le vœu de M. le Directeur des Beaux-Arts, il faudrait commencer par changer les professeurs et renouveler notre Conservatoire de fond en comble, à trop peu près ; — conclusion, d'ailleurs, entrevue naguère par certaine « Commission de refonte », qui s'assembla, discuta durant plusieurs mois, sans aboutir qu'à... se dissoudre enfin avec un Ouf ! de soulagement, car l'alerte avait été chaude pour les intéressés rétifs à assumer le rôle de suicidés par persuasion.

M. Dujardin-Beaumetz ne nourrit point d'aussi âpres desseins, ni si vastes. Les clémentes réformes qu'il propose en bon père de famille témoignent avant tout de ses bonnes intentions. D'aucuns prétendent que l'enfer, hélas ! en est pavé. Tout dépendra des gens choisis pour les exécuter. On ne peut guère qu'applaudir à l'extension du cours de M. Bourgault-Ducoudray, encore qu'il y ait plusieurs façons de concevoir l'histoire de la musique. Récemment, l'honorable professeur avait pris pour sujet l'école russe, ce qui ressemblerait assez bien à enseigner l'histoire de France en racontant celle du Tonkin. Il y donnait les noms, les dates de

naissance et de décès des compositeurs slaves, y disait leurs emplois, les titres de leurs œuvres et narrait les livrets d'opéras. On avait peut-être le droit d'espérer autre chose du folkloriste distingué qu'on sait épris d'orientalisme, et, même aussi, du « musicien » qui écrivit telles pages d'un menu ballet de saveur exotique idoine à laisser regretter *Thamara*. M. Bourgault-Ducoudray, néanmoins, apparaît l'un de ceux dont on peut attendre la meilleure des bonnes volontés, et, pour être plus étendu, le programme imposé à ses efforts est cependant mieux déterminé désormais. Il s'agit de retracer l'histoire de l'art musical et son évolution, dans un enseignement régulier où l'interprétation des œuvres secondera précieusement la parole. Malheureusement, le professeur sera sans doute, et maintes fois, gêné dans son nouvel office, s'il est vrai que M. Bourgault-Ducoudray ignore la langue allemande. Malgré le nombre et la qualité des travaux de notre musicographie française, on ne peut guère se dissimuler le désavantage et les inconvénients d'une lacune aussi considérable dans les ressources d'un historien de la musique.

L'autre réforme, aux allures plus modestes, peut devenir diversement sérieuse en ses conséquences, et semble tout d'abord narguer la précédente. Elle consiste dans l'institution de classes de contrepoint ouvertes aux élèves ayant accompli deux années d'études harmoniques. L'harmonie ayant assez tardivement succédé au contrepoint dans l'évolution musicale, la coutume d'enseigner celle-là avant celui-ci, — outre que c'est peut-être une grave erreur didactique, — pourrait passer non sans quelque raison pour une sorte d'anachronisme historique. Mais il saute aux yeux que le cours de M. Bourgault-Ducoudray se trouvera fatalement contredire avec obstination la presque unanimité de l'enseignement du Conservatoire, qui, spécialement chez les vieux routiers, continuera placidement son petit bonhomme de chemin du succès aux concours. Il faut se résigner à bien d'autres et plus flagrantes incohérences, inévitable effet des demi-mesures. D'ailleurs, il est peut-être assez indifférent que les lois d'une inéluctable logique président peu ou point à l'organisation d'un Conservatoire. Les méthodes, au fond, n'ont d'autre valeur que celle du maître qui les applique. Le danger serait l'avènement, aux chaires annoncées, de sous-Bruneau, d'aide-Leroux ou de néo-Delibes, doublure et monnaie du trio Lenepveu-Dubois-Paladilhe, grâce à quoi rien ne saurait empêcher l'avortement complet de toute et quelconque réforme. Mais, sans menacer de respectables intérêts ni révoquer personne, un personnel hostile ou incapable peut disparaître peu à peu par extinction de ses membres condamnés du fait et de l'épreuve d'une trop longanime expérience. La sollicitude de M. le Directeur des Beaux-Arts pour notre musique n'eut jamais si belle occasion d'exercer ses bienfaits au Conservatoire. S'il hésite à tout chambarder, qu'il profite du moins des circonstances favorables, et écarte impitoyablement des places dont il dispose tous ceux qui bénéficièrent audit lieu de l'éducation qu'il déplore, c'est-à-dire, célèbres ou non, toutes les nullités sorties de notre Conservatoire ; qu'il soit particulièrement implacable à l'égard des soi-disant « Maîtres » n'ayant jamais écrit que pour le théâtre et encombrant nos scènes subventionnées de leur officieuse ou relationnée camelote. « L'enseignement » ne pourra qu'y gagner et, avec lui, la « culture », puisque les deux font la paire. Qu'il se persuade enfin que, comme aussi bien les mots, les programmes n'ont de sens que celui qu'on leur donne, et ne contiennent que ce qu'y met celui qui les emploie. C'est une affaire bien compliquée que de réglementer « l'éducation musicale » : théories et systèmes resteront toujours discutables ; les meilleurs, imparfaits, sinon dangereux par quelque endroit. Tout dépend des éducateurs, car l'art ne s'apprend pas dans les traités. Tout dépend de l'homme

en fonction, et, jusqu'ici du moins, la réforme la plus féconde effectuée par M. Dujardin-Beaumetz, et la plus sûrement tutélaire à notre vieux Conservatoire, est d'en avoir nommé M. Gabriel Fauré directeur.

JEAN MARNOLD.



LES SUPERFLUS.

J'ai fait mention récemment (*Mercure musical* du 15 août 1905, p. 288) de l' « universelle incompétence d'un Camille Mauclair ». Ces cinq mots m'ont valu en réponse une longue diatribe, où, dans l'excès de sa rage, ledit polygraphe va jusqu'à me traiter de « professeur ». Je lui serais infiniment obligé de me dire où je suis professeur, et de quoi. Je voudrais aussi savoir quelle œuvre d'art, signée du nom qu'il s'est donné, lui confère le droit d'écrire, avec une si risible fierté : « nous autres artistes. »

Car M. Camille Mauclair, qui se qualifie aussi de « naïf sentimental », est de ceux qui ne plaisantent point avec eux-mêmes : « Que dirait M. Laloy, fait-il en se rengorgeant, s'il savait que j'admire *Louise* et la *Vie du Poète* de mon vieil ami Gustave Charpentier ? » Ce que je dirais ? Mais rien, selon toute probabilité. Si j'ai cité une fois, et en note, M. Mauclair, c'est pour signifier que ses multiples opinions m'étaient et me seraient à jamais indifférentes. Il peut, Faust indigne de toute damnation, promener à travers la science et l'art son impuissante curiosité. Il peut inonder d'une prose insipide Alfred Bruneau ou Alfred Dreyfus, louer le style d'Émile Zola ou se faire l'exégète de l'impressionisme, donner des conseils à nos peintres ou remettre Debussy à sa place, sans que je m'en émeuve au point de le contredire. Et je ne suis pas le seul ; lorsqu'il nous affirme que « Debussy ne lui en voudra pas » d'aimer *Louise* et les préludes de l'*Ouragan*, je n'ai vraiment aucune peine à le croire.

Nous avons toujours eu, et nous aurons longtemps encore des critiques musicaux et des critiques d'art qui n'entendent rien à la peinture ni à la musique. Autrefois on cachait son ignorance avec un soin et des ruses touchantes ; la mode nouvelle est de s'en vanter, de s'en parer, de s'en pavoiser. On veut persuader au bon public que moins on connait un art, et plus on s'y connaît, et, comme l'a joliment dit l'*Ouvreuse*, « on crie *raca* sur les « pions » assez méprisables pour avoir appris la musique avant d'en parler ». Une race nouvelle de pédants nous est née : les professionnels du sentiment naïf et de l'oreille dure. Ils brandissent bien haut leur bannière, où s'inscrivent, en rouge aveuglant, ces devises : « Place aux sourds ! » et : « Honte à qui sait distinguer un *mi* d'un *ré*, ou une quinte d'une tierce, ou un violon d'un cor ! » Leur outrecuidance sans bornes et les injures qu'ils nous adressent nous contraindront à parler d'eux quelquefois.

LOUIS LALOY.



THÉATRE DES ARÈNES DE BÉZIERS

Première représentation des *Hérétiques*, opéra en 3 actes, de MM. R. Ferdinand Hérold et Ch. Levadé.

Certains hommes incarnent une époque ; Simon de Montfort est de ceux-là. Aussi j'écris son nom en tête de ces lignes, afin qu'en l'esprit de chacun

s'évoquent les années de tumulte et de sang vécues par le Midi lors de la Croisade des Albigeois. C'est en effet un épisode de cette guerre : — Prise et sac de Béziers en 1209 — que M. Hérold a voulu mettre à la scène. On comprend dès lors l'intérêt qui, pour les cités méridionales, s'attachait aux représentations des *Hérétiques*, cet ouvrage devant faire revivre une des pages les plus tragiques de leur histoire.

La place d'un faubourg de Béziers, avec, par delà les remparts, la ville dominée par la cathédrale Saint-Nazaire, tel est le décor — très beau d'ailleurs — dans lequel vont se dérouler les trois actes de l'œuvre.

Acte I. Malgré les sombres prédictions de l'abbesse Almelys, le peuple de Béziers, par des rondes et des chants, manifeste sa joie de vivre. Le vicomte Roger l'encourage. Sourd aux prières de Bellissende sa femme et aux menaces du légat du pape, il refuse de s'humilier devant Rome et n'a de regards que pour Daphné, jeune Grecque qui vient d'arriver au milieu d'une troupe de jongleurs et de baladins.

Acte II. C'est d'abord Simon de Montfort qui vient annoncer au légat que son armée montera demain à l'assaut de la ville ; puis Bellissende obtient de faire une dernière tentative pour ramener à Dieu celui que malgré tout elle aime encore. Mais lui ne pense qu'à deviser d'amour avec la belle Grecque. Le peuple continue ses réjouissances ; les jongleurs se mettent à danser.

Acte III. L'heure de la bataille est proche. Avant de marcher à l'ennemi — et grâce à Daphné — Roger se réconcilie avec Bellissende. Il part, mais c'est pour revenir bientôt, poursuivi lui et les siens par l'armée innombrable des Croisés. Ceux-ci pénètrent dans la ville et la saccagent, pendant que Simon de Montfort tue Roger et que Bellissende se poignarde sur le cadavre de son époux.

Tel est, rapidement exposé, le sujet des *Hérétiques*. Je n'insisterai pas sur les inexactitudes voulues qu'il contient : Roger tué sous les murs de Béziers, alors qu'il mourut prisonnier de Simon de Montfort après la prise de Carcassonne ; sa femme dont le vrai nom était Agnès et non Bellissende. Ce qui me paraît plus grave, c'est que rien dans l'œuvre de M. Hérold ne rappelle le midi de la France au XIII[e] siècle. Les provinces méditerranéennes avaient alors avec les Maures des rapports fréquents ; aussi étaient-elles tout imprégnées d'orientalisme. Il eût donc fallu nous montrer l'indolence et la volupté d'Orient sous les traits de quelque Mauresque au lieu de symboliser en Daphné, la jeune Grecque, une civilisation complètement disparue. Le titre lui-même ne précise rien, hérétique ne signifiant pas nécessairement Albigeois. Quant au poème proprement dit, nous nous attendions à plus de relief dans les caractères et à plus d'émotion dramatique jaillissant du choc des sentiments, au lieu de cette action qui se traîne et languit malgré — çà et là — de jolis vers trop clairsemés.

Je voudrais n'avoir que du bien à dire de la partition, son auteur étant des plus sympathiques ; mais il faut bien reconnaître que trop rarement l'on y rencontre ces accents expressifs, ces trouvailles de rythme et d'harmonie qui font les œuvres originales et fortes. Les passages de douceur sont les mieux venus ; mais certaines phrases assez tendrement jolies nous rappellent par trop que M. Levadé fut élève de Massenet. Moins heureusement traitées, les scènes de vigueur manquent de mouvement, de chaleur et de vie, surtout dans le troisième acte, — le plus faible de tous. Il ne s'agit pas de savoir si nos préférences personnelles vont au drame musical moderne, — et à ce propos je m'en voudrais de ne pas rappeler la très belle étude de M. Louis Laloy parue ici même, — ou à la forme du vieil opéra adoptée par M. Levadé pour ses *Hérétiques*. Tel quel, cet ouvrage

donne l'impression d'avoir été hâtivement conçu et trop rapidement écrit ; aussi faut-il souhaiter que son auteur, dans une prochaine œuvre longuement méditée, mette un peu plus de lui-même et nous révèle un tempérament dramatique que nous avons en vain cherché dans cette première œuvre.

Le public n'a point manifesté le même enthousiasme que pour *Dejanire* ou *Prométhée*. Pas de rappels après chacun des deux premiers actes ; à la fin seulement l'habituelle accolade entre organisateur, auteurs et interprètes. Ceux-ci ont été généralement satisfaisants ; et parmi eux, M. Dufranne, l'inoubliable Golaud, nous a donné une belle figure d'homme de guerre. Grâce à lui, ce rôle un peu court de Simon de Montfort a pris une grandeur inattendue, et l'on peut dire qu'il a été le véritable triomphateur de la journée. M. V. Duc n'a plus la belle voix sonore tant admirée il y a quelques années ; en outre, il a fait du bel adolescent qu'était Roger, vicomte de Béziers, un reître lourd et, tranchons le mot, commun, sans grand intérêt.

Mmes Harriet Strasy en Bellissende et Charles Mazarin en Daphné ont fait admirer deux fort jolies voix, et Mme Charbonnel a réussi à plaire dans le rôle ingrat de l'abbesse Almelys. M. Vallier fut un légat inflexible et M. Jean Valette un Lychas, chef des jongleurs, pittoresque et adroit.

Les chœurs et l'orchestre, conduits par M. Nussy-Verdié, m'ont paru manquer de cohésion ; est-ce le trop petit nombre de répétitions, ou le chef d'orchestre qui manquait de l'autorité nécessaire ? Mais, au-dessus de tout éloge — grâce à M. Belloni qui le régla, et à Mmes Ida Cecchini et Julia Antonacci qui, avec leurs compagnes le dansèrent — fut le ballet, le très long ballet du second acte. Et c'est là le meilleur souvenir que les spectateurs emportèrent de la représentation des *Hérétiques*, de MM. Hérold et Levadé, organisée à Béziers par les soins de M. Castelbon de Beauxhostes. Ce n'est vraiment pas assez.

JEAN PONEIGH.



ICONOGRAPHIE MUSICALE

Deux nouveaux portraits de Rameau et de Mondonville.

L'Iconographie des musiciens français va s'enrichir de deux pièces importantes. Le musée de la ville de Saint-Quentin vient, en effet, de recevoir deux œuvres de La Tour qui, après de singulières vicissitudes, sont rentrées au bercail, dans la patrie du célèbre pastelliste. L'une n'est qu'une simple préparation pour un portrait de Rameau ; mais, dans cette esquisse, La Tour a su, avec la sûreté et la puissance qui le caractérisent, fixer les traits dominants de son modèle. C'est, en quelque sorte, un Rameau pris sur le vif que nous possédons maintenant et qui s'ajoute fort heureusement à la nombreuse collection des portraits du maître bourguignon.

De Mondonville nous connaissions déjà le joli médaillon dessiné par Cochin et gravé par Saint-Aubin. Le pastel de La Tour nous apporte un portrait achevé, la perle de la collection de Saint-Quentin : il est « de tous points excellent », dit M. Thiébault-Sisson dans l'intéressant article qu'il a consacré aux nouveaux La Tour (1). « Vêtu d'un habit gris bleuté bordé

(1) *Le Temps*, 17 août 1905.

d'épais galons d'or, le modèle est assis de profil sur un fauteuil dont le dossier amarante s'assortit avec un goût délicat aux notes ardoisées du vêtement. Courbé en avant, Mondonville tient de la main gauche, en travers sur sa poitrine, un violon dont il doit pincer de la droite les cordes à la façon d'une guitare. Satisfait sans doute du son donné par l'instrument, il tourne vers le spectateur, de trois quarts, un visage à l'expression triomphante. La Tour n'a jamais fait mieux ni plus large. »

Les deux portraits que nous signalons furent vendus en 1809 avec 9 autres pièces de La Tour pour la somme modeste de 582 fr. ! Ils ont été légués au musée de Saint-Quentin par le petit-fils d'un des acheteurs de 1809, M. Mennechet.

L. DE LA LAURENCIE.



ÉCHOS

Connais-toi toi-même. — L'ineffable M. Mangeot n'obéit point encore à la parole delphique, puisqu'il continue d'écrire, parmi la risée du monde musical tout entier. Les avertissements ne lui sont pas ménagés cependant, et il faut un esprit aveuglé par les dieux pour ne point voir des signes aussi manifestes ni entendre d'aussi clairs oracles.

Voici ce que l'un de nos plus distingués confrères, le *Monde Artiste*, nous faisait lire le 30 juillet dernier (page 494) :

Québec. Un Extraordinaire Lanceur Impose D'Ineptes Oeuvres Théâtrales Considérablement Ennuyeuses : *Musicalité Absente, Niaiserie Générale Et Obsédants Tapages.*

A quoi le *Journal Musical* répondait, le 1er septembre, par ce télégramme plus explicite encore :

Queensberry. Un Eleveur Londonien, Impose D'Immenses Oratorios Tels Qu'Uriah-Elie Chanté Et Mimé Au National. Grossière Erreur, Obscurités, Tapages.

Il pleut, comme on voit, des vérités premières. Mais le moyen, qui trouvera jamais le moyen de faire comprendre à M. Mangeot le sens, toujours mystérieux pour lui, de la phrase la plus simple ?

La musique et l'Université. — Il fut un temps où un professeur se drapait pudiquement dans sa redingote aux plis de toge, lorsqu'on lui parlait musique ou peinture ; où l'on n'osait laisser tomber, du haut de la chaire cubique, les noms profanes de Mozart ou de Vernet qu'aux jours de « lecture », à ces vigiles de vacances où l'on ne distinguait plus le faste du néfaste. Ce temps, heureusement, est tout près de disparaître ; il est des cas, que l'on cite, de normaliens qui n'ont trouvé leur voie ni dans la grammaire, ni dans l'histoire, ni même dans le journalisme littéraire, mais bien dans la musique. Et il existe, en province, des professeurs qui sont en même temps des amateurs d'art fort distingués et fort cultivés, et ne s'en cachent point. Témoin le très intéressant discours prononcé récemment à la distribution des prix du lycée de Bordeaux, par M. Lambinet, et dont le titre seul est déjà fait pour nous séduire : *pro Musica.* On y montre avec beaucoup de force et de finesse la valeur éducative de la musique. Tout d'abord, elle est une école de logique, un exercice de la raison.

L'art a sa logique, et d'autant plus sensible, pour de jeunes esprits, qu'elle est concrète. La création artistique n'est pas l'œuvre d'une fantaisie capricieuse. Ecoutez un homme de goût critiquer tel détail d'un meuble original : « Ceci n'est pas logique », dira-t-il volontiers. Le regretté compositeur Ernest Chausson était une nature délicate et noble ; son oreille était, comme son âme, exquise : il eut des sourires tristes qui sont charmants et rêva des sonorités qui sont délicieuses. Son œuvre semble déjà caduque. Pourquoi ? On n'y sent pas cette force souveraine de logique, cette lucide, volontaire, impeccable conduite, qui sacrent pour jamais, comme parfaites œuvres d'art, les meilleures mélodies, où tant de raison s'allie à tant de charme, de M. Gabriel Fauré.

Le développement symphonique est œuvre de logique autant que de sentiment. D'un principe mélodique, le Thème, sorte d'axiome tout plein de vérité musicale, tirer de multiples conséquences, c'est procéder par déduction, faire avec les sons ce que le géomètre fait avec les lignes, le dialecticien avec les jugements. Un maître contemporain, musicien très cérébral, M. Vincent d'Indy, s'avisant de renverser le procédé habituel, a, dans son poème symphonique Istar, dégagé peu à peu de la complexité initiale l'idée qui y était enveloppée et qui n'apparaît qu'à la fin, Isis enfin dévoilée, loi découverte et énoncée : c'est une symphonie inductive.

Que l'on ne croie pas d'ailleurs que la musique se livre au premier venu et qu'on en soit quitte avec elle lorsqu'on a prononcé la terrible phrase : « La musique ? Je n'y connais rien, mais je l'adore. »

Il faut — et de bonne heure, car plus tard, c'est trop tard — se former l'oreille d'abord à l'audition analytique, l'exercer à percevoir distinctement les voix diverses de la polyphonie. Il n'est plus guère aujourd'hui de musique digne d'intérêt qui ne soit polyphonique. Les auditeurs dénués de culture musicale n'entendent, ne comprennent, ne goûtent que la mélodie. Plus l'harmonisation en est pauvre, banale, « plaquée », moins il y a de « dessous », plus c'est vide et nul, plus ils se sentent emplis d'aise. Les pires musicastres d'Italie sont leurs maîtres de prédilection, et on les entend, tout vains de leur infirmité, accabler de leurs ignorants dédains la « musique savante ». Amateurs qui n'aiment pas, connaisseurs qui n'y connaissent rien, ces auditeurs, qui n'entendent pas, laissent un grand vide, quand ils le quittent, à leur foyer...

Voilà des lignes que feraient bien de méditer quelques-uns de nos plus notables importateurs de musique italienne. Il est tel aristocratique foyer où l'on souhaiterait plus souvent une gracieuse présence dont la musique n'a que faire.

Critique parlementaire. — Le titre des HÉRÉTIQUES a attiré sur eux un article ignominieux d'un de nos plus notoires francs-maçons, de ceux qui trouvent intelligent de jucher un plâtre en face du Sacré-Cœur de Montmartre ou de processionner devant la statue de Dolet. On y félicite M. Levadé, en un style qui ne sévit plus qu'au fond des loges de toute espèce, « d'avoir acclimaté la musique à la Libre-Pensée. » Suivent ces lignes apocalyptiques, dont une ingénieuse typographie rehausse l'obscurité bouffonne :

NE VAUT-IL PAS MIEUX PRÉSENTER AUX HOMMES LE PASSÉ TEL QU'ILS SE L'IMAGINENT, AU LIEU DU PASSÉ TEL QU'IL FUT ?

L'inspiration de l'œuvre est évidemment plus philosophique qu'historique, et on sent que les auteurs ont dû opter, dès la première heure, entre la préoccupation de prendre, jusque dans le plus intime détail, la vérité locale et

particulière, et le dessein autrement large et utile d'écrire une œuvre bien moderne, où éclatait la permanence d'une pensée philosophique.

LES DEUX JEUNES (1) *QUI ONT SIGNÉ CE POÈME SONT DE L'ÉCOLE ANTICLÉRICALE. C'est l'inspiration de* Ces Messieurs, *des* Vautours, *de bien d'autres pièces à thèse, où s'affirme la contribution de la jeune école dramatique au grand mouvement laïque, qui emporte la France contemporaine.*

Déjà, dans Prométhée *— auquel Hérold avait apporté cette vigueur de pensée et de style qui se mélangeait, sans se confondre, avec la passion étrange des vers de Jean Lorrain, — nous avions retrouvé, sous le symbolisme antique, la même pensée de révolte contre l'autorité, de lutte contre la souffrance imméritée, d'aspiration au progrès indéfini par la raison pure, dont le Titan d'Eschyle fut la première et douloureuse image.*

— « *TUEZ-LES TOUS, DIEU RECONNAITRA LES SIENS !* »

Parole historique ?
Parole légendaire ?
Qu'importe ?

Émile Zola gagnait cinquante mille francs par an (payés par qui ?) à défendre un certain capitaine, ainsi qu'il ressort d'un propos récent de sa veuve (2). Mieux eût valu acheter son silence au double de ce prix. Mais quant aux éloges maçonniques dont MM. Hérold et Levadé viennent d'être écrasés, quelle rançon ne donnerait-on pas pour y échapper ? Être loué par un député de Béziers, terrible affaire !

L'Almanach des Amateurs. — Tel est le titre d'une luxueuse publication américaine (*The Musiclovers Calendar*), qui paraîtra annuellement à partir du 1er décembre 1905, et donnera à ses lecteurs un résumé fidèle autant que précis de tous les événements musicaux du monde : rien de plus intéressant ni de plus utile que ces examens rétrospectifs, qui rappellent tous les souvenirs d'une année, permettant ainsi d'apprécier ce que la musique a gagné ou perdu, et d'augurer de son avenir. Les correspondances de l'Almanach des Amateurs seront signées des noms suivants : NEW YORK, H. E. Krehbiel ; PARIS, Louis Laloy, directeur du *Mercure musical* ; LONDRES, E. A. Baughan, du *Daily News* ; BERLIN, J. C. Lusztig ; DRESDE, Albert Noll ; MILAN, Aldo Franchetti ; SAINT-PETERSBOURG, N. Findeisen, directeur du *Journal russe de musique*.

A ces études d'ensemble seront joints des articles de fond. C'est ainsi que cette année L. Gilman traitera de la Musique de *l'avenir*, J. Hartog de *Julius Rœntgen*, *l'homme et l'artiste*, et V. Herbert nous fera faire connaissance avec l'Armée *des Amateurs* d'Amérique, beaucoup plus nombreuse et mieux organisée que nous ne le croyons en Europe.

Le volume commencera par de curieuses éphémérides musicales, et contiendra en outre de nombreuses photographies : pour la France, celles de V. d'Indy, Cl. Debussy et A. Messager. Il sera imprimé en deux couleurs, sur papier à la forme, et tous les ornements seront originaux. On pourra se le procurer à Boston, 37, St Botolph Street, et à Paris aux bureaux du *Mercure musical*.

La traite des planches. — Sous le titre, *Tribulations de Thespis chez Thémis*, un de nos jeunes confrères de la presse théâtrale, M. Raoul

(1) Sans doute MM. A. Ferdinand et Hérold ?
(2) *Mercure de France*, 15 septembre 1905, p. 289.

Davray, docteur en droit, dénonce courageusement, en un intéressant volume qui vient de paraître à la librairie Larose, l'odieuse exploitation des acteurs par les tenanciers d'agence, et jette une lumière impitoyable sur les « engagements » dont les clauses les plus anodines sont des trappes obscures où choient les pauvres prolétaires du théâtre. Cet utile volume, — *vade mecum* que chacun devrait consulter avant de mettre sa signature au bas d'un contrat, soit avec un directeur, soit avec un intermédiaire, — conclut que, pour donner quelque sécurité aux acteurs, une transformation s'imposerait : aux isolés manquant de force, il faudrait substituer des groupes corporatifs. Tel est aussi l'avis de Gémier qui, dans une préface convaincue, adresse un éloquent appel aux « étoiles » et les incite à prêter leur appui aux syndicats formés par leurs camarades moins heureux, imprévoyantes fauvettes d'opéra et insouciantes demoiselles de comédie.

Organisation de Concerts. — Beaucoup d'artistes, plus familiarisés avec les difficultés de leur instrument qu'avec celles de la publicité, sont fort embarrassés lorsqu'il s'agit d'organiser un concert : de là tant de salles vides, tant d'entreprises en déficit. A tous ceux-là nous croyons rendre un véritable service en leur rappelant que la maison Demets les déchargera, à des conditions très avantageuses, de ces soins qui ne sont pas les leurs. Par ses relations étendues dans le monde des musiciens et des amateurs, par sa connaissance de la musique et son expérience professionnelle, enfin par sa probité absolue, jointe à une grande activité, M. Demets est devenu aujourd'hui l'organisateur sans rival. Et la *Société Nationale, le Quatuor vocal de Paris, la Société de Concerts de Chant classique,* nombre d'œuvres privées et d'artistes virtuoses qui l'ont choisi pour administrateur, lui doivent leur existence ou leur prospérité. Pour tous renseignements, s'adresser chez M. Demets, 2, rue de Louvois, Paris IIe.

Les grands Concerts. — La réouverture des Concerts Lamoureux aura lieu, sous la direction de M. Camille Chevillard, le dimanche 15 octobre, à 3 heures, au Nouveau-Théâtre.

Le célèbre orchestre fêtera cette année son jubilé. Il y a, en effet, vingt-cinq ans que Charles Lamoureux donnait son premier concert, au théâtre du Château-d'Eau. Son premier programme était ainsi composé :

Symphonie en *la*.	BEETHOVEN.
Air d'*Œdipe à Colone*.	SACCHINI.
Duo de *Béatrice et Bénédict*.	BERLIOZ.
Concerto pour 2 hautbois.	HAENDEL.
Air de *Telemaco*.	GLUCK.
Ouverture du *Carnaval romain*	BERLIOZ.

Pour honorer la mémoire de Charles Lamoureux, M. Chevillard, d'accord avec son Comité, a décidé de donner, entre autres œuvres, au premier concert de cette année, la *Symphonie* en *la* de Beethoven et l'ouverture du *Carnaval romain*, de Berlioz.

Nécrologie. — Nous apprenons avec un vif regret et une respectueuse sympathie la mort de M. le commandant Colette, le père de notre exquise collaboratrice, Mme Colette-Willy.

Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



ESQUISSES MUSICALES D'OUTRE-MANCHE

LE PEUPLE ANGLAIS ET LA MUSIQUE.

Mid pleasures and palaces though we may roam,
Be it ever so humble, there's no place like home.
Home ! home !... sweet home !..

Ce sentiment de tristesse respectueuse avec lequel on contemple une vieille relique, je l'éprouvais en errant dans les galeries sombres et sonores de l'abbaye de Westminster, où la reconnaissance anglaise a voulu que les grands hommes eussent leur sépulture et que l'on a baptisée du joli nom de *Poets'corner* (Coin des poètes). Le bruit de nos pas se perdait avec l'écho, tandis que nous considérions ces tombes de tous les âges où des morts illustres, des hommes de génie, les uns oubliés par l'inexorable ingratitude de la postérité, les autres encore vivants dans la mémoire des contemporains, reposent sous le marbre froid. Nous foulions sous nos pieds, en profanes, les tombeaux de Browning, du délicat Tennyson, de Dickens, de Macaulay. Surélevé, dominant les autres de toute la hauteur de son génie, Shakspeare présidait, sur un socle aux tons brunis par la patine du temps, à cette assemblée de défunts. D'autres étaient là dont les noms nous laissaient indifférents. Des inscriptions, tantôt laconiques et tantôt louangeuses, indiquaient que là dormait un ménestrel et là un guerrier, et je pensais à la fragilité de la gloire humaine quand mes yeux tombèrent sur le buste de Hændel, dont les cendres étaient là aussi, exposées aux profanations des visiteurs.

C'était, jusqu'ici, le seul musicien remarquable dont le nom m'eût frappé ; je m'arrêtai quelques instants devant sa tombe.

« Ainsi, pensais-je, voici un peuple qui peut s'enorgueillir de ses poètes et de ses littérateurs non moins que de ses marins et de ses hommes de guerre. Il est unique au monde si l'on considère l'étendue de ses possessions ; il tient l'empire de la mer ; sa langue est répandue d'un pôle à l'autre ; il semble que rien ne lui manque. Jusque dans la peinture il a pu exceller et donner des coloristes comme Reynolds et Gainsborough, des paysagistes comme Turner, des animaliers comme Landseer, des voyants comme Watts ; que peut-il désirer ? Hélas ! le voilà cependant faible par quelque côté. Pourrait-il nous citer un musicien de génie ? N'a-t-il pas dû, pour ne point paraître en manquer complètement, adopter celui-ci, Hændel, le créateur du *Messie*, un Allemand, encore qu'on le dise Anglais par l'éducation? »

... Au chœur, l'office anglican commençait. Avec cette voix lente, grave, mystique des ministres de l'Eglise Etablie, le doyen entonnait les prières. Doucement les orgues, comme conscientes de leur rôle sacré, gémissaient, portant à travers les voûtes leurs notes pieuses, jetant un long frémissement au sein de cette forêt harmonieuse de colonnes, fruit du plus pur gothique, où la lumière tamisée, timide, pénétrant par les rosaces historiées, se jouait de mille manières. Puis, des gosiers tout neufs de petits soprani en surplis sortirent des hymnes fraiches, charmantes. Puis, lentement encore, le bruit des orgues cessa, laissant un écho attardé se glisser et languir le long des murs, à travers tous ces vieux tombeaux.

Or, de plus en plus, un problème se posait, tenace, lancinant, à mon esprit : Pourquoi donc les Anglais, qui goûtent fort la musique, qui aiment à chanter, n'ont-ils pas de musique nationale ? pourquoi l'Angleterre n'a-t-elle pas su produire de grands musiciens, comme l'Italie, la France et l'Allemagne ?...

... Je venais de sortir par le portail à deux baies surmonté de la belle statue de la Vierge bénissante, telle que l'ont conçue les primitifs tailleurs d'images, ces inspirés de l'art chrétien. Sur le square du Parlement où, figées dans une attitude gourmée, président les statues d'hommes d'Etat célèbres, une foule bigarrée, pressée, s'agitait. Des gens couraient, se heurtant, silencieux, abstraits, comme de froids calculateurs. Des omnibus multicolores passaient devant mes yeux, coupant la monotonie de cette agitation journalière, tandis que le cocher jetait aux vents sa direction : *Strand*, *Bank*, *Victoria*.

Le problème de tout à l'heure m'obsédait et, à part moi, sincèrement, je n'osais me flatter de l'avoir résolu. Tout au plus

m'en fis-je une vague idée ; mais mon opinion, toute personnelle, pourrait bien n'entraîner point l'assentiment de tout le monde.

A Dieu va !

*
* *

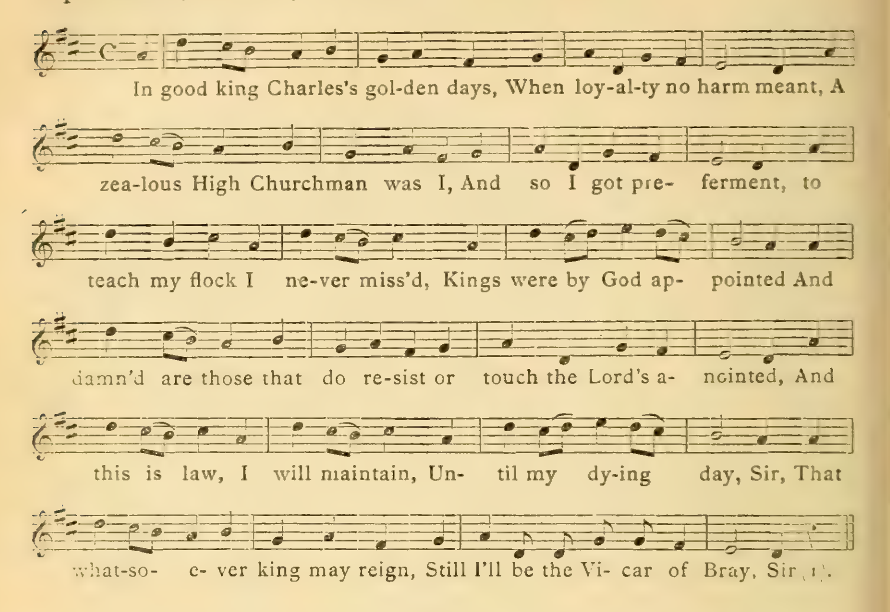
Nous le disions : les Anglais goûtent la musique ; et rien n'est plus intéressant que d'en faire la preuve.

La chanson populaire fut toujours en honneur chez eux. A l'époque où les *maîtres chanteurs* et *chanteurs d'amour* (*meistersänger* et *minnesänger*) s'organisaient et se faisaient entendre en Allemagne, l'école anglaise florissait et occupait un rang honorable avec Turges, Philips, Banister, le Dr Tye. John Dowland, « luthier, joueur de luth et bachelier ès musique dans les deux universités », traduisait, à Londres, le microloge du théoricien voyageur Andreas Ornithoparcus (1) et initiait ses compatriotes à la technique de l'art. Le *Virginal Book*, collection du temps d'Elisabeth, contient quelques chants populaires d'une inspiration très pure et d'une naïveté captivante. Sans doute, pour les chanter comme il convient, il faudrait leur donner un accompagnement de luth ou de viole.

La Réforme, avec les bouleversements politiques et religieux qu'elle entraîna, ne pouvait manquer de laisser une forte empreinte sur la musique du peuple. Peu à peu, en effet, les allusions aux événements actuels deviennent plus transparentes ; les préjugés de John Bull se font jour et aussi ses observations. Le bon sens public a vite fait de s'apercevoir que tous ces changements ne sont pas pour son bien, qu'on le berne et qu'on le trompe ; il constate que les nouveaux ministres qu'on lui impose sont moins des hommes de Dieu que des agents du roi, virant de bord à la moindre alerte, criant volontiers, selon les circonstances : « Vive le Roi ! Vive la Ligue ! » Volontiers, si Dieu lui octroyait santé et longue vie, cet honnête homme, de pasteur, deviendrait puritain, presbytérien, salutiste. Car enfin, voici la loi qu'il se donne : « Jusqu'à mon dernier jour, Monsieur, quel que soit le prince régnant, je serai toujours le ministre de Bray. » C'est du parfait opportunisme ; et il n'échappe pas à la satire du peuple ; vous allez voir qu'on le *chansonnera*... Et pour qu'on ne m'accuse pas

(1) Il me semble que l'on fait trop peu de cas aujourd'hui d'Ornithoparcus. Son *Microloge*, composé au début du XVIe siècle, est certainement un des recueils les plus intéressants pour l'histoire de la musique. J'ai eu le plaisir de l'étudier, au *British Museum*, dans le texte latin et dans la traduction anglaise, et il m'a paru que l'oubli quasi complet dans lequel on le tient est injuste.

d'exagérer, voici le premier couplet de la chanson, avec sa musique alerte, décidée, railleuse dans le fond :



Dites-moi si cette formule entêtée, obstinée, revenant, avec ses variantes, à plusieurs reprises, n'indique pas à merveille la résolution de ce ministre de Bray?

Mais, après « le bon roi Charles de par Dieu oint », et qui périt si tristement, voici l'ère des Puritains. Austères d'une austérité affectée, ennemis de tout divertissement extérieur, pénétrés d'une dévotion farouche et pessimiste, ne vont-ils pas couper à la musique ses ailes déjà fortes? Il est vrai : l'on ferme les théâtres et les « boîtes à opéra »; on brûle les livres profanes pour n'adopter que la Bible; on n'entend d'autres chants que les Psaumes, et Cromwell conduira au combat ses Têtes-Rondes au chant des cantiques sacrés. Tout est plein de l'esprit biblique, il se glisse partout, la vie en est saturée : romances, chansons de guerre, arguments philosophiques, figures de littérature, rien n'y échappe, et Spenser écrivant son *Epithalamion* emploie les mots mêmes qui ouvrent le Cantique des cantiques.

1 Aux jours d'or du bon roi Charles, Alors que le loyalisme était de bon ton, J'étais un zélé partisan de la Haute Eglise, — Et c'est pourquoi l'on me préférait; Je ne manquais jamais d'enseigner à mon troupeau Que les rois sont nommés par Dieu Et que damnés sont ceux qui leur résistent ou touchent à l'oint du Seigneur. Et voici la loi que je prétends maintenir Jusqu'à mon dernier jour, Monsieur : Quel que soit le roi régnant, Je serai toujours le ministre de Bray, Monsieur.

Cependant, il se trouve encore des amateurs de bonne musique. L'ardeur avec laquelle le Puritain de la première heure « scrute les Ecritures » ne l'empêche pas de conserver un grand amour pour l'art musical. Tel est le cas du colonel Hutchinson, régicide mais « gentleman », à qui sa veuve consacre une monographie interminablement louangeuse. « Il se divertissait souvent, dit-elle, avec la viole dont il jouait à ravir. » Peu à peu le « home » s'imprègne d'airs familiers. Le père du poète Milton, qui tient bureau de scribe dans un Bread-Street, à Londres, quelque pratique et homme d'affaires qu'il soit, compose des madrigaux à Oriana, et rivalise avec Bird et Gibbons comme compositeur de chants sacrés.

De tout ceci, retenons que le « home », le « sweet home » anglais devient de plus en plus le centre musical. C'est là que je voulais en venir...

L'idéal du repos, de la vie paisible et tranquille pour un Israélite — qu'on me pardonne de remonter presque au déluge, — c'était de pouvoir couler ses jours à l'ombre de sa vigne et de son figuier, entouré d'une nombreuse famille... Ce que la vigne et le figuier étaient pour le Juif, le « home » l'est pour l'Anglais. C'est là que le « business-man », qui a passé la journée à pâlir sur des chiffres ou à compter des boîtes de conserves, se retire, le soir venu ; là que le lien d'affection de la famille se renoue et se resserre. Ces hommes que vous voyez sortir par fournées des bureaux de banque de Broad-Street, ou du Royal Exchange, ou des magasins élégants du *West-End* ; ces paperassiers affairés qui courent, les yeux fixés au sol, se bousculant, se hàtant, silencieux et préoccupés, ils vont tous retrouver leur « home ». C'est là leur nid de repos; ils n'en connaissent point d'autre. Tous en savent goûter le charme intime ; et c'est pour cela qu'ils y tiennent tant, pour cela que, ouvriers et bourgeois, apprécient la liberté complète du dimanche. C'est encore là, dans l'intimité du foyer, autour du traditionnel plum-pudding, que l'on fêtera joyeusement « Christmas », élevé au rang d'une fête nationale, époque de réjouissances pour tous, à tel point qu'un brave travailleur de l'*East-End*, voulant me dépeindre la pauvreté d'un de ses camarades, me disait : « Il n'a pas même pu avoir son plum-pudding pour Noël. »

C'est avec un charme toujours renaissant et sincère que les écrivains anglais évoquent les souvenances joyeuses de Christmas. Je n'en voudrais pour preuves que les descriptions délicieuses de Washington Irving, ou encore les gracieux contes de Dickens, surtout ces deux chefs-d'œuvre : le *Christmas carol* et les *Carillons*, ou même cette page exquise que George Elliot a écrite, dans son *Moulin sur la Floss*.

La musique, on l'a deviné, jette sa note gaie, religieuse aussi au milieu de ces réjouissances. Ce sont des vieux noëls, des « carols » anciens que l'on répète en famille, et chacun y va de son couplet. La veille de Noël, les plus pauvres se rendent de porte en porte, chantant sur l'air de l'*Adeste fideles* des strophes naïves sorties du cœur des ménestrels d'antan. Je me propose, du reste, d'insister une autre fois sur toute cette littérature de « Christmas ».

Voilà comment, par une association de circonstances attachantes, grâce à une série de jolies coutumes qu'il serait trop long de retracer, le « home » est devenu le vrai centre de la vie anglaise. Il l'était au xve siècle; il l'est aujourd'hui et la musique y trouve son compte.

En effet, c'est le chant, c'est la chanson sous ses multiples formes qui animent le foyer anglais. Il en est une surtout, très douce, très tendre, un peu languissante et mièvre d'air et de paroles, qui célèbre les joies du « sweet home », du doux foyer que n'égalent ni les palais les plus somptueux ni les résidences les plus luxueuses. J'en ai cité les premiers vers tout en tête de cette étude, parce qu'il me paraît que la notion de ces choses est indispensable à quiconque veut saisir le caractère particulier, frappant, « insulaire » si l'on veut, des mélodies anglaises.

Les soirées entre membres d'une même famille, entre voisins, sont fréquentes en Albion. Il n'est pas de maisons qui n'aient leur piano. Même dans l'*East-End*, l'un des quartiers les plus misérables de l'immense cité londonienne, plusieurs ouvriers s'imposent des sacrifices pénibles pour acquérir cet instrument, à leurs yeux indispensable. Je connais un excellent homme, père d'une nombreuse famille, et qui économise deux shillings de tabac par semaine pour se payer un piano... *Little by little the bird makes his nest* : « Petit à petit l'oiseau fait son nid. » C'est un proverbe anglais aussi bien que français.

Le thème des chansons populaires est souvent comique, rarement trivial ; les invitations épicuriennes à boire y occupent une large place, le whisky et le gin y prennent des reflets poétiques; ou bien ce sont des chants d'amour — ceci est commun à tous les pays ; — ou encore des histoires amusantes, saupoudrées d'une bonne dose de philosophie joyeuse, allègre mais pratique. Le rythme est d'ordinaire très décidé et fortement marqué. Les chansons anciennes forment un cycle à part, comme une espèce d'aristocratie musicale, qui tient le haut rang; on les exhume à l'occasion. Les Irlandais surtout font leurs délices de la belle romance héroïque du *Minstrel-Boy*. Pour les Anglais de vieille souche, c'est le sentimental *Home, sweet home.*

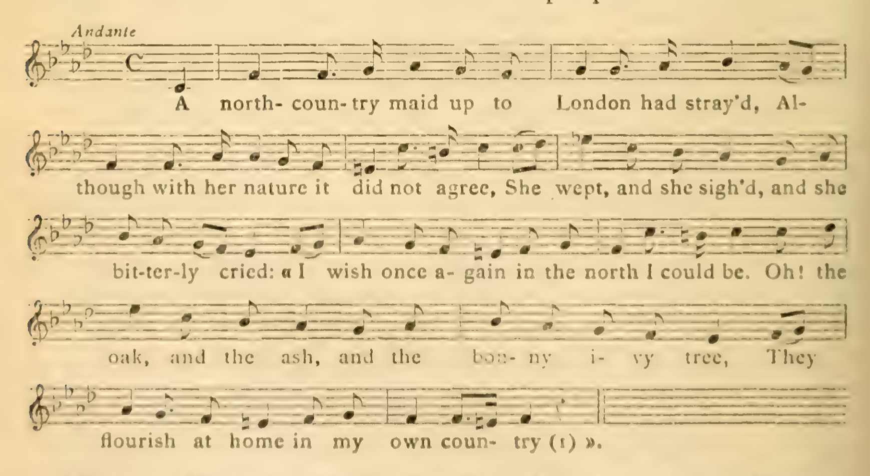
Il ne faudrait pas croire toutefois que le répertoire du peuple

varie à l'infini. A Londres comme à Paris, il y a ce que nous appelons des *scies*. Par bonheur, elles changent à peu près tous les trois mois et l'on n'a pas trop à s'en plaindre. Les artistes ne manquent pas qui les mettent en vogue : pauvres diables sans le sou, artistes douteux se disant ruinés, aveugles musiciens luttent de zèle autour des *public-houses* et vous percent les oreilles du son aigu de leur clarinette qui gémit à n'en plus pouvoir, ou d'un piston qui se perd en roulades pseudo-savantes. Mais le roi des vulgarisateurs, le plus puissant, le plus répandu, c'est l'orgue de Barbarie. Oh ! ces orgues de Barbarie !.. Ils ont pourtant leur charme. Seulement, tout le monde ne s'intéresse pas également à ces manifestations curieuses de la vie musicale du peuple, et alors je conviens qu'il y a de quoi maudire et anathématiser tous les tourneurs de manivelles, « venus d'Italie et d'ailleurs ».

Triste et pauvre métier que celui de joueur d'orgue de Barbarie ! Ils abondent à Londres. Vous les rencontrez partout, inévitablement. Dans les quartiers aristocratiques du *West-End*, les raffinés nerveux et pommadés, les dames en falbalas les redoutent et, pour les faire cesser, leur jettent quelques *pence*... Et eux, résignés, traînant leur instrument qui geint et se plaint à sa manière des cahots de la route, vont recommencer un peu plus loin à caresser l'oreille des snobs et des bourgeois. On gagne son pain comme on peut !... Dans l'*East-End*, c'est autre chose. L'orgue de Barbarie est tout l'orchestre du pauvre, et le tourneur, pour être un pauvre hère, n'en est pas moins une façon de personnage. Combien de fois en ai-je vu sous ma fenêtre, lentement, distraitement, tournant leur manivelle et faisant produire à leur caisse mille sons métalliques, secs, comme des gouttes d'eau qui tomberaient, rapides, au milieu d'un bassin de cristal ! Autour de l'orgue, petits garçons et petites filles, les souliers éculés, les habits percés, criblés de taches indélébiles, sentant la moisissure, oublient pour un moment la triste misère de leur vie et y vont de toute l'énergie de leurs jambes et de leurs bras, exécutant les gigues les plus fantaisistes... L'orgue laisse s'écouler ses dernières notes... La scène est intéressante. L'homme tend au public sa casquette crasseuse, recueille quelques farthings et, s'attelant à sa boîte, la véhicule jusqu'au prochain *public-house* où il va recommencer, avec le même succès, ses sempiternelles ritournelles. C'est là sa vie. Elle n'est pas inutile, puisqu'il jette sur ces haillons et ces taudis un rayon de soleil... Peut-être, au jugement, celui-là aura plus mérité que nous autres, pauvres forçats d'études lassantes où notre faible raison cherche un peu plus de lumière. Celui-là a sa philosophie de la vie et il est heureux. Que Dieu le garde !...

Les chansons de nègres jouissent d'une popularité incontestée. Ce n'est pas que l'art y soit d'une finesse excessive ; la musique en est assez banale ; les paroles défigurées, d'un accent à dessein détestable, l'orthographe plus que suspecte. Quatre ou cinq faméliques, se sentant un peu de voix et beaucoup d'aplomb, profitent d'une occasion, la procession du lord-maire, par exemple, pour se noircir les mains et le visage. Accompagnés par le « banjo », espèce de mandoline, ils vont aux carrefours et exécutent ces chansons, aux applaudissements d'une foule qui se trémousse d'aise... La quête est toujours fructueuse ! Bien entendu, je n'attache pas une très grande importance à ces chansons et aux succès qu'elles obtiennent.

Il faudrait savoir gré à la société musicale du « Stock Exchange » de ressusciter avec tant de virtuosité les chansons anciennes du xv[e], du xvi[e] ou du xvii[e] siècle. Elle accomplit en cela un véritable apostolat musical. Je voudrais que mes lecteurs, s'ils vont jamais à Londres, s'empressent de demander un ticket pour *Queen's Hall* et écoutent les exécutions très sûres et très justes dont je parle. Les voix de soprano sont rendues, à l'octave supérieure, par des hommes. Il est bien certain que là où les Anglais excellent, c'est dans la chanson. Ce genre, parce qu'il convient précisément au culte du « home », leur est plus familier. Leurs vieux répertoires contiennent des perles comme celles que les Chanteurs de Saint-Gervais exhument, en France, des parchemins et des feuillets jaunis ou même oubliés. Oyez plutôt cette délicieuse cantilène du xvii[e] siècle. *Oh ! the oak and the ash !* « Oh ! le chêne et le peuplier ! »



(1) Une jeune fille s'en vint du Nord jusqu'à Londres, — encore que ce fût contre son gré. — Elle soupirait désolée, à travers d'amers sanglots répétait : « Je voudrais retourner dans le Nord. Oh ! le chêne, et le peuplier, et le magnifique lierre, — Ils poussent là-bas chez moi, dans mon pays. »

Concevez-vous rien de plus naïf, de plus touchant, de plus spontanément simple et vrai ? Ces deux ou trois lignes de musique valent un chef-d'œuvre. C'est sur cette impression dernière que je vous veux laisser.

*
* *

Il est déplaisant d'imposer une conclusion à laquelle on paraît s'être attaché de préférence. On court le risque de se tromper, ce qui est un malheur, de tromper autrui sans le vouloir, ce qui est un mal encore plus grand, ou d'avoir l'air de dogmatiser, ce qui ne trompe personne. Et pourtant je l'ai promis, de dire ma pensée et pourquoi. Oui, les Anglais ont goûté et goûtent fort la musique, dont ils font un de leurs *passe-temps* les plus agréables. A l'importance donnée aux réunions domestiques ils doivent cette floraison de chansonnettes qui forment, au sein de la musique, comme les jours d'un grand tableau, qui sont comme les enluminures et même, si l'on veut, les fermoirs d'or d'un beau missel, mais ne sont pas le missel et n'en composent que l'accessoire. Voilà donc où ils excellent : dans la musique flottante, éphémère, de la chanson. Balfe est un de leurs maîtres comme aussi Wallace. Ils ne sauraient prétendre à plus. Ils ont beau se piquer d'être musiciens, nous montrer leurs orchestres, leurs music-halls, leurs théâtres, le fait n'en persiste pas moins. Non qu'il les faille tenir pour *philistins* dans le sens absolu du mot ; mais s'ils ne le sont pas tout à fait, ils le sont un tantinet.

La clef du mystère ?... Mais ne l'avez-vous donc pas déjà découverte ?...

Le génie anglais est trop pratique, trop « au fait ». Le domaine de l'idéal ne s'ouvre à lui que dans la mesure où il est en relations avec les choses palpables. Or, la musique est le plus idéal, le plus irréel de tous les arts, et c'est aussi le plus psychologique. Les Anglais n'en sauraient saisir les nuances si délicates, si éthérées. Ils sont, au fond, positifs, encore qu'on les dise rêveurs. Les grands problèmes, les hautes conceptions, ils les effleurent plutôt qu'ils n'y pénètrent. S'ils font de la musique, c'est en distraits, superficiellement, pour un moment ; l'amour qu'ils lui portent est tout d'apparence.

Somme toute, Taine a raison : il y a rapport étroit entre les conditions de climat, de terroir d'un pays et le tempérament du peuple qui l'habite.

Ces paysages anglais, que l'on considère du bord de la route, sont mignons, gentils, coquets ; ces gazons sont très verts, et des rideaux d'arbres en interrompent régulièrement la

monotonie ; il fait bien dans le fond, ce petit cottage revêtu de lierre, coiffé de tuiles rouges et baignant son pied sur les bords d'un lac minuscule. Mais aussi tout a l'air artificiel, conventionnel : tout cela est bien XVIIIe siècle, c'est mignard comme une figurine de Greuze. Par contre, les scènes grandes, fortes, impressionnantes, dignes du pinceau d'un Ruysdaël, sont rares. C'est le miroir de l'âme anglaise.

Elle est tranquille, sans passions extérieures ingouvernables, sans tempêtes terribles. C'est un lac bien uni, à peine ridé par les vents les plus violents. Les nerfs ont un ascendant restreint sur ces natures. Le mysticisme protestant leur a donné une sentimentalité vague, imprécise, sans contours bien marqués.

Si, d'aventure, vous croyez que je fonce les couleurs, voulez-vous écouter Wordsworth exprimant son idée du bonheur? Vous la trouverez, somme toute, patriarcale, oui bien, mais mince. Elle est le résumé de ce que je disais sur le « home », et vous verrez si ma théorie « de la vigne et du figuier » n'est pas exacte :

« Ce qui convient à mes désirs, avoue le poète lakiste, c'est le long, long silence, et aussi de m'asseoir sans émotion, sans espérance, sans but, devant la flambée de mon cottage, d'écouter le ronflement des flammes, tandis que l'eau chante en sourdine son menuet dans la théière... (1) »

Est-ce assez oriental, ce rêve ? Et pour un rêve, est-il assez positif ?

... Sans doute, vous connaissez le titre suggestif de l'ouvrage de Gogol, *Ames mortes* ? Or bien, souffrez que nous l'appliquions à nos voisins d'outre-Manche. Loin que je les mésestime, je les admire et volontiers les défends contre certains préjugés ; mais, à vrai dire, la sève artistique est bien près de tarir dans leur âme. Ils sont spéculateurs, banquiers, marchands ; et qu'ils s'en fassent gloire, nous n'y contredirons pas ; mais, enfin, ils ne sont pas musiciens. Et avouez, après tout, que s'ils se contentent du murmure « de l'eau qui chante en sourdine dans la théière », ils sont vraiment satisfaits de peu. Wordsworth nous donne ici la mesure du talent musical de ses compatriotes.

Ab uno, disce omnes.

SALVATOR PEÏTAVI.

(1) Wordsworth, *Personal Talk.*



LES VRILLES DE LA VIGNE

« Non, me dit Claudine, je n'ai pas assisté au concours musical de Besançon. Ça m'a fait un peu peur. Ici, les Sociétés musicales se parent de noms si rébarbatifs... On nous promettait l'Harmonie des Cadets de l'Albarine de Saint-Rambut-en-Bugey, les Fils d'Apollon de Chazotte-la-Talandière, les Vétérans de Brécouchoux-les-Ecouvottes, l'Espérance-Lyrique de Saint-Maurice-les-Couches !...

Du haut de la montagne, j'ai vu descendre vers la ville des lentes files de jeunes gensses en cravate ponceau, le nez insolent sous leur panama à trente-neuf sous, — les robes neuves des filles endimanchées, ces robes dont le vert singulier et bleuissant gifle l'œil d'une manière dont on ne sait si elle est odieuse ou agréable, un vert, enfin, comme le corps et les ailes d'une mante religieuse fraîche éclose...

J'ai entendu s'essouffler des trains ralentis et bondés, et mon âme d'honnête campagnarde s'est révoltée à cette assertion ravie d'une fermière : « Pendant les concours de musique, je veux vendre dix sous une tête de salade ! » Et puis, vous ne vous faites pas une idée de ce qu'on rencontre de militaires dans une ville de garnison !

J'ai fui, Toby-Chien sur mes talons. J'ai grimpé plus haut que le fort des Monts-Bouccons, plus haut que le Gravier Blanc. J'ai croisé des chars-à-bancs pleins de « biaudes » raides et de rires, des tapeculs chargés de paysannes graves dont les joues sautaient au trot dur d'un bidet ventru, gonflé de luzerne...

Tapie derrière une haie, j'ai attendu que s'égrenât un odorant régiment de fantassins en tenue d'été : toile sale, godillots blanchis de poussière, mouchoirs en cache-nuque, ça leur donnait un petit air bains de mer assez piquant... Ils chantaient pour agiter l'air et s'éventer. Ils étaient couleur de chemin, avec des figures vernies de sueur, de sauvages jeunes yeux brillants, des dents affamées.

Ils dévalaient sous le soleil de midi la côte aveuglante qui ruine les édilités locales, cette route vertigineuse que des cantonniers-sisyphes chargent toute l'année de silex inutile... Ces

pauvres garçons ! Ils portaient sur leur dos un paquetage à ravir le touriste amateur qui sommeille en tout Parisien moderne, un compliqué et boudiné ballot d'où l'on pouvait s'attendre à voir surgir la petite tente-abri qui pèse deux cents grammes, et le lit-hamac canapé — moustiquaire — filtre-de-campagne — tête-à-tête — fourneau économique...

Ils chantaient par petits paquets de huit ou dix hommes, chaque groupe gueulant son refrain de route au mépris du groupe voisin ; une chatte n'y aurait pas reconnu la voix de son petit ! Il m'en est resté dans l'oreille un gougnigougna de chanson, un *mastic*, comme disent les typographes, d'où il appert que la cantinière a le tour du cou tout noir et une tunique à je ne sais plus combien de boutons (marchons légèrement), ce pendant que, pour les pompiers de Nanterre, ça commence déjà bien, vu que ces beaux militaires ont déjà — zim laï la ! — un jambon de Mayence dont ils vont faire bombance, sans préjudice de nombreux canards déployant leurs ailes, coin ! coin ! coin !

Ils passèrent enfin, tous, jusqu'au dernier traînard fumant une pipe consolatrice dans la voiture d'ambulance, et la brise purifiée ne balança plus que le sec encens du serpolet étalé en araignée tenace aux fentes des pierres, l'arome vulgaire et sain de l'origan pourpré dont une fleur chancelait, accablée d'abeilles, tout près de mon visage.

Un bourdon passa, engoncé de velours noir et d'acier bleu comme un guerrier de théâtre. Occupé sans doute de son armure neuve, il se cognait partout, d'un air têtu de bon soudard ivre.

L'ombre d'un nuage courut sur les champs pelés et le vent s'éleva, plus vif, à grands plis rayés de chaud et de frais. Un murmure de cloche lointaine et persistante, une palpitante harmonie d'essaim emprisonné l'accompagnait, si éparse, si aérienne et intérieure que mes oreilles, étourdies de chaleur, ne se souvenaient pas de ne pas l'avoir toujours entendue... Quel essaim enfiévré battait au tronc d'un arbre ?

Toby-Chien, le ventre dans le sable brûlant, entendait, lui aussi, car son nez, grenu et luisant comme une mûre, s'inquiétait et son sourire à lèvres laquées grimaçait un peu...

Son instinct, facile à leurrer, le mena cependant jusqu'au poteau télégraphique où gémissait la harpe ailée, et debout, appuyé d'une seule patte délicate au bois sonore, il copia, crédule, la pose du petit ours dénicheur d'abeilles.

COLETTE WILLY.

A PROPOS D'OFFENBACH

D'un article incisif publié par notre collaborateur et ami Willy, dans la *Zeit* de Vienne, à propos du vingt-cinquième anniversaire d'Offenbach, nous extrayons ces lignes :

Plus efficacement que toute l'école dramatique italienne, l'opérette a précipité l'abaissement de notre goût national. C'est d'elle que toute la génération de 1860 a hérité cet appétit scandaleusement insatiable de la phrase carrée, de la cadence éclatante et redoublée, du dessin rythmique répété pendant deux cents mesures, de la modulation aux tons voisins et autres lamentables pratiques.

En fredonnant les airs d'Offenbach, tout un peuple s'est créé involontairement une conscience musicale étriquée dont la transmission atavique hante encore la génération nouvelle. C'est l'opérette qui dressa le petit épicier de Montrouge à attendre la cadence parfaite au bout d'une phrase à compartiments, à deviner la tonalité d'une « réponse », à terminer automatiquement une romance amorcée comme il sied. C'est grâce à ce youpin néfaste que l'oreille contemporaine s'est lentement faussée au point de ne trouver mélodiques que les phrases de quadrilles et de déclarer incompréhensibles tous les rythmes qui ne tournent pas sur eux-mêmes en un cercle éternellement maudit !

L'esthétique d'un peuple se concrète mystérieusement. Un Delmet dépose plus de germes vivaces dans l'âme des Mimi-Pinson d'aujourd'hui qu'un Saint-Saëns dans celle des mélomanes bourgeois. Rien de surprenant, dès lors, à ce que le formulaire harmonique et mélodique d'un Offenbach enfoncé, à grand renfort de cuivres, pendant de longues années, dans tant d'oreilles plutôt longues, ait encanaillé toute une nation.

Voilà pourquoi, cette année, l'opérette en trotteuse demi-deuil pourra fleurir orgueilleusement la tombe paternelle scellée depuis un quart de siècle. Flétrie et fardée, elle redressera son buste de petite vieille ataxique en songeant à sa gloire passée, en comptant ses victoires présentes.

Et lorsqu'un jeune musicien, coupable d'avoir chanté ingénument son rêve tout neuf sans endimancher sa Muse des oripeaux traditionnels, s'enfuira sous les huées d'une foule docilement conservatrice, la petite vieille en jupe courte jettera au buste d'Offenbach un coup d'œil complice, et rira silencieusement.

Henry Gauthier-Villars.



UN CHANT HISTORIQUE LATIN DU XIIIe SIÈCLE :

le saint Clou de Saint-Denys (1233)

Guillaume de Nangis nous raconte qu'en février 1233, un clou de la vraie Croix, conservé à l'abbaye de Saint-Denys, tomba de son reliquaire et fut perdu. Si le fait était survenu de nos jours, l'émotion n'aurait sans doute guère dépassé le monde ecclésiastique, et chacun, indifférent ou sceptique, n'en eût pas moins, comme de coutume, vaqué à ses occupations quotidiennes. Mais il faut se souvenir que nous sommes au début du règne de Louis IX, en pleine époque de ferveur religieuse, et que les croisades sont encore un des facteurs les plus puissants de la politique générale : la perte de cette relique parut à tous la pire calamité qui devait atteindre le royaume de France, et, si nous en croyons son pieux historien, le jeune roi put dire sans exagération qu'il eût mieux aimé qu'un tremblement de terre engloutît la plus belle ville de son royaume !

Au reste, il est une question que les contemporains de saint Louis ne semblent point s'être posée : le clou qu'on vénérait à Saint-Denys comme une relique de la vraie Croix, était-il authentique ? C'est un problème délicat et hardi, dont nous ne saurions nous occuper ici. Retenons seulement que, dès l'année 321, sainte Hélène apportait les clous de la Croix à son fils, qui les employait pour ses mors et pour son casque, ce qui n'empêche que par la suite, on les retrouvait tout entiers en bon nombre de sanctuaires, et qu'alors que trois ou quatre clous seulement avaient dû fixer le corps de Notre-Seigneur à l'instrument de son supplice, un érudit, très au fait de ces questions (1), déclare en connaître vingt-deux !

Ici, nous prenons le clou de Saint-Denys au moment où, pour la première fois, il entre véritablement dans l'histoire. Une tradition, qui semble s'être formée au XIIe siècle, dès le temps de Suger, veut que Charles le Chauve en ait fait

(1) MÉLY (F. DE) : *Exuuiæ sacræ Constantinopolitanæ*. Paris, 1904, p. 183.

don à la célèbre abbaye (1). Les historiens de Saint-Denys nous ont conservé le texte de l'épitaphe qu'on pouvait lire sur le tombeau de ce prince :

Imperio Carolus Caluus regnoque potitus
Gallorum, iacet hic sub breuitate situs.
Plurima cum uillis, *cum clauo* cumque corona
Ecclesiae uiuus huic dedit ille bona.
Multis ablatis nobis fuit hic reparator,
Sequani fluuii Ruoliique dator (2).

Si nous nous en rapportons à Félibien, le tombeau de Charles le Chauve, sans être original, serait néanmoins ancien, et daterait vraisemblablement du temps de Suger, c'est-à-dire qu'il ne serait pas postérieur au milieu du XIIe siècle. Il en est fait mention dans Richer (3). On peut donc suivre assez haut dans l'histoire, au moins jusqu'au milieu du XIe siècle, la présence du saint clou à l'abbaye de Saint-Denys. Nous la constatons jusqu'à l'heure de la Révolution : nombre d'inventaires la signalent, au XVIe, au XVIIe, au XVIIIe siècle (4). Dom Millet donne du reliquaire la description suivante :

(1) D'après les historiens de l'abbaye de Saint-Denys au XVIIe et au XVIIIe siècle, dom Millet et dom Félibien, l'empereur d'Orient, Constantin Copronyme, aurait envoyé à Charlemagne, qui les déposa à Aix-la-Chapelle, diverses reliques parmi lesquelles le saint Clou. C'est là que Charles le Chauve aurait pris le clou en question pour le remettre aux moines de Saint-Denys. Cette opinion ne doit pas être acceptée sans réserve. Il faut consulter :

MILLET (DOM). — *Le trésor sacré de l'abbaye royale de Saint-Denys en France*. Paris, 1640, in-18.

DOUBLET (DOM). — *Histoire de l'abbaye de Saint-Denys*. Paris, 1625, in-4.

FÉLIBIEN (DOM MICHEL). — *Histoire de l'abbaye royale de Saint-Denys en France*. Paris, 1706, in-fol.

(2) FÉLIBIEN, *ouvr. cit.*, p. 554.

(3) *Monumenta Germaniæ historica*, SS. XXV.

(4) Outre les ouvrages de Félibien, de Doublet, de Millet, que nous venons de citer, on peut consulter les travaux suivants, où se trouvent des descriptions plus ou moins détaillées de cette relique :

DU VERDIER. — *Le Voyage en France*. Paris, 1673, in-12, p. 326-7.

PIGANIOL DE LA FORCE. — *Description de Paris*. Paris, 1742, t. VIII, p. 18-37.

Le Trésor de l'abbaye royale de Saint-Denys en France, qui comprend les corps saints et autres reliques précieuses qui se voient tant dans l'Eglise que dans la salle du Trésor. Paris, 1768, in-12.

LACROIX (P.). — *Inventaire de 1793*, dans la *Revue universelle des Arts*, 1856, t. IV, p. 124-130, 132-143, 340-366.

VIDIER (A.). — *Description de Paris par Arnold Van Buchel (1586)*, publiée dans les *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*, t. XXVI.

« Le S. Cloud est enchassé en un estuy d'argent doré, « bien artistement fait, qui s'ouvre par les deux bouts, pour « faire voir la teste et la pointe dudit cloud. Il est enrichy de « quelques petites pierreries, et posé sur un pied d'argent doré, « ayant aux deux costez deux anges d'yvoire très-bien faits. Ce « sacré ioyau estoit jadis beaucoup plus précieusement orné, « qu'il n'est à présent, car il estoit porté par cinq images d'or « massif, l'un desquels estoit de l'Empereur S. Charlemagne. « Ces images auoient esté données par le roy Charles VI, avec « plusieurs pierres précieuses, qui estoient autour du reliquaire, « toutes lesquelles choses ont estés rauies et perduës ès der- « nières troubles de ce royaume (1). »

Mais si pendant tout l'ancien régime nous suivons la trace de la relique au trésor de Saint-Denys, c'est en la seule année 1233 que le saint clou tient réellement une place dans l'histoire, à propos de sa disparition qui mit le royaume en émoi. Félibien nous fait tout au long le récit que nous reproduisons ici.

*
* *

« Il arriva peu après dans l'égise de Saint-Denys un accident qui fit beaucoup de bruit par tout le royaume. La chose mérite d'estre racontée tout au long. C'est la coûtume à Saint-Denys comme par tout ailleurs, de célébrer tous les ans la dédicace de l'église. Celle de Saint-Denys tombe le jour de la feste de S. Mathias. La solemnité du jour et les cérémonies extraordinaires y attirent ordinairement un grand concours de peuple. Pour satisfaire à leur dévotion, on expose publiquement les principales reliques du trésor, non seulement le jour de la feste, mais même pendant l'octave. Cette année-là, le dimanche d'après la dédicace arriva le vingt-septième de février qui estoit le second dimanche de caresme. Il se trouva en ce jour une affluence prodigieuse de monde à Saint-Denys. Ceux qui faisoient baiser les saintes reliques furent contraints de monter sur un lieu un peu élevé pour satisfaire plus commodément à la dévotion publique. Le religieux qui portoit le saint clou de Nostre-Seigneur ne prit pas garde en le faisant baiser que la relique tomba du reliquaire où elle estoit enchâssée. Une femme nommée Ermengarde le sentant sous ses pieds, le ramassa ; et pensant qu'il

OMONT (H.) — *Inventaire du Trésor de l'abbaye de Saint-Denys*, *ibid.* t. XXVIII.

Enfin, voir au *Catalogue de l'histoire de France*, à la Bibliothèque Nationale, t. VII, p. 756-757, une série d'éditions de petits livrets destinés aux pèlerins et aux visiteurs au XVIIIe siècle.

(1) MILLET, *ouvr. cit.*, p. 86 et ss.

estoit d'or ou d'argent, le prit et le cacha dans son sein. Elle se glissa incontinent, et sortit de l'église. S'estant apperçûë que ce n'estoit qu'un clou de fer, elle pensa le jetter dans la riviere : Dieu permit toutefois qu'elle le garda. Le Religieux cependant continuoit, sans s'en appercevoir, à faire toucher, au lieu du saint clou, le reliquaire d'argent jusqu'à ce qu'il en fut averti par une personne de l'assemblée. Aussitost le bruit se répand que le saint clou avoit esté enlevé. L'on ferme les portes de l'église : l'on cherche par tout ; et sans s'en rapporter à la bonne foy d'autruy, on fouille tout le monde. A l'instant la ville se met sous les armes : on leve les chaînes des ruës ; et l'on se saisit des portes pour ne pas laisser échapper le voleur.

« L'abbé Eudes, qui estoit à Gennevilliers, village éloigné d'une demi-lieuë de Saint-Denys, se rendit à son abbaye au moment qu'il apprit cette triste nouvelle. Comme il vit que toutes les précautions qu'on avoit prises avoient esté inutiles, il dépêcha quelques-uns de ses religieux pour le faire savoir au Roy et à la Reine. Ils estoient déjà à cheval lorsqu'on publia que le saint clou venoit d'estre trouvé dans l'église de Saint-Marcel. Ce bruit les arresta : mais assûrez par eux-mêmes qu'on avoit voulu leur donner une fausse joye, ils continuèrent leur chemin et arrivèrent à la Cour. Le Roy et la Reine sa mere parurent fort touchez de la perte d'un tresor qu'ils regardoient l'un et l'autre comme inestimable. Le jeune Roy marqua s'intéresser extrêmement à l'affliction où estoient l'abbé et tous les religieux de Saint-Denys, et envoya aussitost quelques personnes qualifiées pour les consoler de sa part. En même temps, il fit publier à haute voix dans Paris, que quiconque trouveroit le saint clou, auroit la vie sauve et cent livres d'argent pour récompense. L'abbé Eudes de son costé prononça publiquement l'excommunication contre l'auteur du larcin et ceux qui en avoient connoissance. Il n'en demeura pas là : il crut que pour fléchir la miséricorde du Seigneur, il devoit avoir recours aux œuvres de pénitence. Le lundy matin qui estoit le lendemain de l'accident, il vint au chapitre selon la coûtume où il ordonna des jeusnes, des processions pieds nuds et une discipline générale qu'il fit faire sur l'heure, en commençant par luy-même le premier. Plusieurs communautez de chanoines et de religieux s'imposerent aussi diverses pénitences : enfin il n'y eut personne qui ne témoignast prendre part à l'extrême affliction de l'église de Saint-Denys.

« Environ quinze jours aprés un homme dévot en apparence, mais hypocrite et scélérat en effet, feignit d'avoir trouvé la relique qu'on cherchoit de tous costez. Il surprit par ses artifices deux religieux de S. François qui vinrent trouver l'abbé et

luy donner avis du secret qu'on leur avoit fait. On alla incontinent lever la prétenduë relique cachée en terre dans l'endroit qu'ils désignerent. Les religieux de Saint-Denys qui s'apperçurent tout d'un coup de la fourberie, firent mettre l'imposteur en prison ; on luy serra les pouces, et il avoua que c'estoit un clou qu'il avoit fait forger dans l'espérance de profiter de la récompense promise à celuy qui trouveroit le véritable.

« On continuait de faire des prières particulieres pour le recouvrement de la sainte relique, non seulement à Saint-Denys, mais dans plusieurs autres monasteres particuliérement de l'ordre de Cisteaux, avec lesquels l'abbaye de Saint-Denys avoit en ce temps-là beaucoup de liaison. Un religieux de cet ordre (c'estoit le prieur de l'abbaye du Val près de Pontoise) avoit fait vœu de s'abstenir de vin toute sa vie, si Dieu permettoit qu'on recouvrast le tresor qu'on cherchoit. Ses désirs, qui estoient ceux de tout le monde, furent enfin heureusement accomplis. Ermengarde, cette femme dont nous avons parlé, estant arrivée en son village au sortir de Saint-Denys, avoit donné le saint clou à son neveu nommé Guillaume comme un clou ordinaire ; ajoûtant qu'elle l'avoit trouvé dans l'église de Saint-Denys. Cet homme, sans y faire trop de réflexion, s'en estoit déchargé entre les mains de sa femme nommée Rosche. Celle-cy fit bien voir qu'elle pensoit que ce pouvoit estre le saint clou de l'église de Saint-Denys dont la perte commençoit à faire bruit ; car elle le cacha dans son armoire qu'elle tint bien fermée.

« A quelques jours de là le neveu d'Ermengarde entendant de tous cotez déplorer la perte que l'église de Saint-Denys avoit faite depuis quelque temps, se ressouvint de ce que sa tante luy avoit dit. Il s'en ouvrit à un de ses voisins nommé Fromentin qui n'eut pas plûtost apperçu le saint clou, qu'il s'écria que c'estoit celuy de Saint-Denys où il l'avoit vû plusieurs fois. Cette assûrance augmenta son scrupule ; il en parla à sa femme qui pour se délivrer d'embarras, alla trouver le curé du lieu. Elle luy dit qu'elle avoit chez elle le saint clou qui avoit esté perdu dans l'église de Saint-Denys. A cette nouvelle le prestre fut ravi de joye : mais il n'osa trop s'y fier dans la crainte d'estre abusé. Il s'en ouvrit d'abord à un religieux de l'abbaye du Val, puis au prieur, et ensuite à l'abbé nommé Géofroy à qui il rapporta tout ce qu'il en savoit.

« L'abbé doutait fort de la vérité du récit : neanmoins il envoya le prieur et l'autre religieux avec le prestre pour voir ce qui en estoit. On leur représenta le saint clou que ces bonnes gens avoient mis dans une armoire enveloppé d'un linge fort propre.

« Les religieux ne pouvant savoir si la relique estoit véritable, l'emporterent pour la mettre dans le trésor de leur abbaye, en

attendant qu'ils fussent pleinement informez de la verité. L'abbé du Val écrivit aussitost à un religieux de sa connaissance nommé Dreux qui tenoit la place du tiers-prieur dans l'abbaye de Saint-Denys, pour le prier de le venir trouver incessamment.

« Dreux se hasta de contenter son ami, sans savoir de quoy il s'agissoit. Il arriva au Val le lundy saint d'assez bonne heure. L'abbé l'introduisit dans une chambre avec le prieur et quelques autres de ses religieux : il luy dit qu'on leur avoit apporté un clou qu'on disoit estre celuy de Nostre-Seigneur qui avoit esté perdu dans Saint-Denys : mais qu'avant que de faire éclater la chose, il estoit bien aise de s'assùrer de la vérité ; qu'il avoit crû que l'ayant montré si souvent, il pourroit les en instruire mieux que personne ; afin que si c'estoit un clou supposé, on le brisast à l'heure même et qu'il n'en fust plus parlé : aprés quoy l'abbé tira le saint clou, et le montra à Dreux qui y trouva tous les indices qui pouvoient le faire reconnoistre. Il en rendit aussitost à Dieu des actions de graces ; et sans perdre de temps, il retourna en diligence à Saint-Denys pour apprendre à son abbé l'heureux succés de son voyage.

« L'abbé Eudes à cette nouvelle fut saisi de joye et de crainte tout ensemble dans l'appréhension de quelque tromperie. Dreux l'ayant de nouveau assûré qu'il avoit touché et vû le véritable clou de Nostre-Seigneur, il le crut et partit dans le moment pour se rendre à la Cour. Il ne trouva que la Reine Blanche (car le Roy estoit allé à Nostre-Dame pour assister à la consécration du saint cresme). Elle estoit pour lors avec Jean de Milly trésorier du temple, et Jean de Beaumont chambellan du Roy. Aprés avoir salué la Reine, il luy dit qu'il venoit luy faire part d'une grande nouvelle, que le saint clou estoit retrouvé et qu'on le gardoit dans l'abbaye du Val.

« La Reine l'avertit de prendre garde de ne pas se laisser tromper : qu'il y avoit bien des fourbes dans le monde, et qu'il en devoit estre assez persuadé par ce qui estoit arrivé depuis peu à l'occasion du clou contrefait. L'abbé répondit qu'il n'avoit envie ni d'estre trompé, ni de tromper personne ; et que le Religieux témoin du fait pouvoit estre entendu, puisqu'il l'avoit amené avec luy. La Reine commanda qu'on le fist entrer, et luy demanda ce qu'il savoit touchant le recouvrement du saint clou. Il assûra la chose comme indubitable, et dit qu'il l'avoit vû de ses propres yeux. La Reine aprés un témoignage si positif, leur dit : Partez donc et reportez le saint clou de Nostre-Seigneur dans vostre église avec tous les honneurs convenables. Plust à Dieu, Madame, reprit l'abbé, que le Roy vostre fils ou plûtost tous deux ensemble puissiez honorer une cérémonie que vostre présence rendroit si auguste. La sainteté du temps où nous

sommes, répliqua la Reine, ne me permet pas de monter ces jours-cy à cheval ; mais vous pouvez choisir entre les premiers officiers du Roy, ceux que vous voudrez pour vous accompagner. L'abbé remercia la Reine, et la pria de luy accorder les seigneurs qu'elle avoit actuellement auprés d'elle, savoir Jean de Milly, Hugues d'Aties et Renaud de Berone, toutes personnes d'une probité et d'une sagesse hors de soupçon. La Reine y consentit volontiers, et ils prirent congé d'elle.

« Au sortir du palais l'abbé Eudes passa chez le grand chambellan Barthelemy de Roye, pour lui apprendre une nouvelle à laquelle il savoit qu'il prendroit beaucoup de part. De là il monta à cheval avec le tresorier du temple, sans attendre Hugues d'Aties ni Renaud de Berone qui ne partirent qu'aprés eux. Déjà Dreux avoit pris les devans par ordre de son abbé, et estoit allé en diligence à Saint-Denys. Il prit avec luy l'un des cheveciers nommé Henry pour porter les deux reliquaires qui servoient à mettre le saint clou. Ils allerent joindre leur abbé à Saint-Denys de l'Estrée, et de là continuerent leur chemin vers l'abbaye du Val où ils arriverent le jeudy au soir. Aprés les civilitez accoûtumées, l'abbé du Val ayant tiré à l'écart l'abbé de Saint-Denys, Jean de Milly et quelques autres personnes de leur compagnie, il leur dit en peu de mots de quelle manière le saint clou avoit esté recouvert, nomma les personnes qui le luy avoient remis entre les mains, et toute la suite de cette affaire. Il le fit monter ensuite au trésor de l'église et avant que d'ouvrir l'armoire où estoit la sainte relique, il exigea de l'abbé de Saint-Denys qu'il commandast à ses religieux en vertu de l'obéïssance qu'ils luy avoient voüée, de dire la vérité et de ne point rendre de témoignage qu'ils ne fussent tres-assûrez de la chose : ce qu'ils promirent au même moment.

« Alors l'abbé du Val découvrit le sacré dépost qu'on luy avoit confié, et tant l'abbé que les religieux de Saint-Denys, tous reconnurent que c'estoit le véritable saint clou. Ils se prosternerent aussitost par respect, et attesterent chacun en particulier la vérité qu'ils connoissoient. On fit ensuite l'épreuve avec les deux reliquaires qu'un des religieux de Saint-Denys avoit apportez : tout convint si parfaitement, qu'il estoit impossible qu'un l'un n'eust pas esté fait pour l'autre. La vérité ayant esté découverte d'une manière qui ne faisoit plus rien craindre du costé de l'imposture, on publia aussitost que le saint clou de Notre-Seigneur avoit esté recouvert, et l'abbé du Val le donna à baiser au peuple qui estoit venu ce jour-là en foule à son église : aprés quoy il le reporta au trésor. L'abbé de Saint-Denys encore à jeun s'estant mis à table, les deux seigneurs dont j'ay parlé, Hugues d'Aties et Renaud de Berone, arriverent

tout à propos pour prendre part à la joye commune. Aprés le repas Eudes dicta à son secretaire des lettres pour le Roy, pour la Reine et pour d'autres de ses amis, afin de les informer de la maniere dont le saint clou avoit esté recouvert. Il renvoya en même temps Henry l'un de ses religieux à Saint-Denys, pour faire savoir à sa communauté ce qu'elle devoit faire en cette occasion. Le lendemain à l'issuë de matines l'abbé du Val assembla ses religieux et leur représenta la grace que Nostre-Seigneur leur avoit faite de permettre que l'instrument dont il avoit esté percé à pareil jour, eust esté apporté et reconnu dans leur monastère : il les exhorta d'en remercier la divine bonté : puis pour satisfaire à leur dévotion, il fit baiser à chacun d'eux la sainte relique. Tous les religieux accompagnerent ensuite leur abbé jusqu'à la porte du monastere, en chantant l'hymne de la passion. Comme plusieurs personnes de dehors avoient accouru en foule pour voir le saint clou, on le leur montra en même temps qu'on le découvrit aux deux officiers du Roy qui estoient arrivez la veille et qui ne l'avoient pas encore vû. Les deux abbez se mirent aussitost en chemin avec tous ceux de leur compagnie, et ne cesserent de reciter des pseaumes jusqu'à ce qu'ils furent arrivez à Saint-Lazare, qui estoit une maladrerie proche de Saint-Denys.

« Henry suivant les ordres de son abbé avoit disposé toutes choses pour la cérémonie de la réception du saint clou, à laquelle il semble que la divine providence permit que l'abbé de Saint-Edmond se trouvast, afin de desabuser le public du faux bruit qui avoit couru, que le saint clou de Nostre-Seigneur avoit esté porté dans son monastere en Angleterre, où l'on assùroit qu'il estoit honoré. L'église estoit ornée de tapisseries et éclairée de cierges comme aux jours des plus grandes solemnitez : les ruës de la ville estoient tapissées avec des pots remplis de feu et d'encens des deux costez ; et les soldats sous les armes. Les religieux revestus d'aubes et pieds nuds commencerent la procession au son de toutes les cloches de la ville : ils avoient à leur teste l'abbé de Saint-Edmond qui portoit la couronne d'épines. Il se trouva à cette cérémonie une foule prodigieuse de personnes de tout âge, de tout sexe et de toutes sortes de conditions ; les uns attirez par dévotion et les autres par la nouveauté du spectacle. La procession estant prés de Saint-Lazare, les deux abbez de Saint-Denys et du Val arriverent avec toute leur suite ; celui du Val revétu d'une étole portoit le saint clou dans un reliquaire d'or, ayant à ses costez deux gentilshommes qui luy soutenoient les bras, pour l'aider à faire voir la relique au peuple. Lorsque se joignirent ceux qui portoient les instrumens de la passion de Nostre-

Seigneur, c'est-à-dire le saint clou et la couronne d'épines, les acclamations redoublerent ; et l'on n'entendit par tout que des cris de joye. La procession retourna à Saint-Denys, en chantant des hymnes du temps jusqu'à ce qu'estant arrivée à l'église, le chantre entonna une antienne de Saint-Denys qui fut suivie du *Te Deum*. L'abbé Eudes reçut ensuite des mains de l'abbé du Val le saint clou qu'il mit sur le grand autel. Alors un religieux de l'Abbaye nommé Estienne monta au jubé, et prononça un discours qui commençoit par ces mots de l'évangile : *Réjouïssez-vous avec moy, parce que j'ay trouvé la drachme que j'avois perduë*. Le concours du peuple estoit si grand, qu'on ne put luy prester toute l'attention qu'il méritoit : il falut satisfaire le peuple, donner à baiser le saint clou ; et par là se termina la cérémonie.

« Le jeune Roy n'ayant pû s'y trouver, vint quelques jours aprés à Saint-Denys, pour temoigner sa joye du recouvrement du saint clou qu'il révéra avec tous les seigneurs qui l'accompagnoient en grand nombre. Plusieurs prélats, et quantité de personnes de marque firent aussi la même chose les jours suivans : et la joye qu'on eut d'avoir recouvert un si précieux monument, fut d'autant plus générale, que la tristesse de l'avoir perdu s'en estoit répanduë par tout le royaume : tant on avoit pour lors de respect, d'amour et de vénération pour les choses saintes. Toute cette histoire a esté décrite beaucoup plus au long par un religieux de Saint-Denys qui vivoit pour lors, et dont l'ouvrage s'est heureusement conservé dans un manuscrit de trois à quatre cens ans. C'est de cet auteur que Guillaume de Nangis a tiré ce qu'il en rapporte dans la vie de saint Louis. Il nous est resté une lettre de Géofroy, abbé du Val : c'est un acte authentique par lequel luy et sa communauté témoignent avoir reçu de l'abbaye de Saint-Denys plusieurs graces, entre autres l'indemnité des biens qu'ils possédoient à Cormeilles, à Montigny, à Noisy, à Saint-Martin du Tertre, à Presles, à Fayel, à Villiers et à Montmorancy ; outre une redevance annuelle de cent sols sur la mense de l'abbé, en reconnoissance de ce que le saint clou avoit esté recouvert par leur moyen. »

Félibien n'a en rien atténué l'extraordinaire candeur de son modèle. Il nous dit que ce récit a été écrit par un religieux de Saint-Denys, mais nous ne trouvons rien dans les sources de Guillaume de Nangis qui rappelle ces pages de Félibien. Il s'agit d'un moine anonyme, qui vivait à l'abbaye, contemporain des événements qu'il raconte ; son long récit, que nous publions par ailleurs, est une œuvre d'édification bien plutôt qu'écrite pour rester un document historique. Nous ne sau-

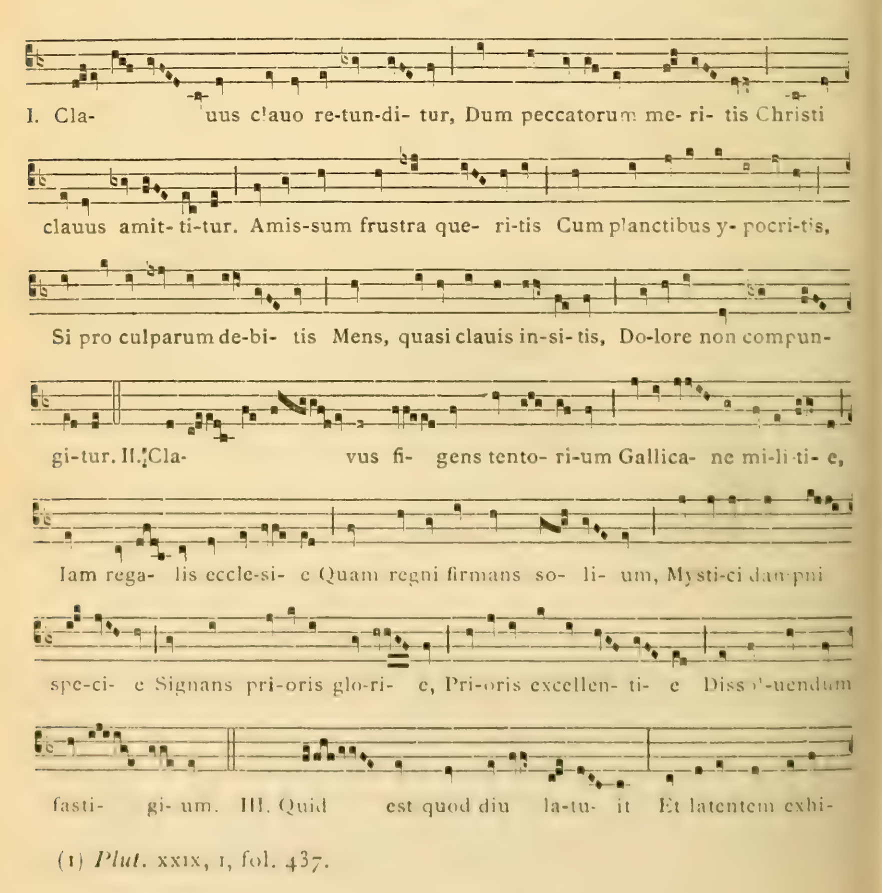
rions en effet nous y arrêter, d'autant qu'un document intéressant pour l'histoire de la musique sollicite notre attention.

*
* *

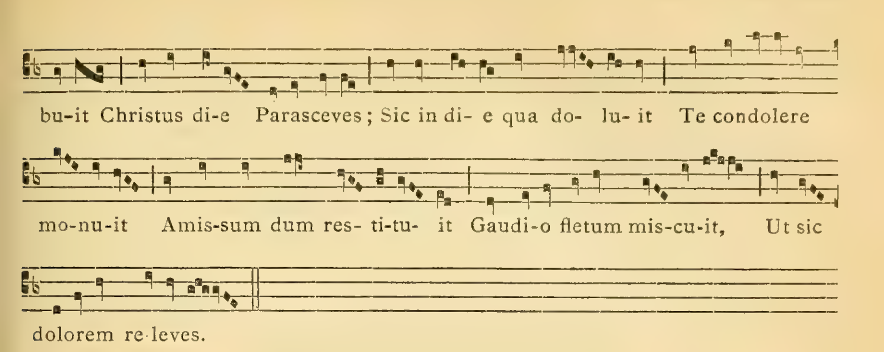
C'est une chanson latine, dont nous pouvons avec beaucoup de vraisemblance faire remonter la composition au temps de l'événement, auquel elle se rapporte, c'est-à-dire qu'elle ne saurait être antérieure à l'année 1233 ; et comme d'autre part nous avons de bonnes raisons pour l'attribuer au chancelier de l'Eglise de Paris, Philippe de Grève, elle ne doit pas avoir été composée après l'année 1236, date de la mort du chancelier.

Elle se trouve dans un manuscrit unique, l'*Antiphonaire de Pierre de Médicis*, à la Bibliothèque Laurentienne de Florence (1), et appartient à la catégorie des pièces appelées *conductus simplex*. C'est une chanson mesurée monodique.

TEXTE ANCIEN



(1) *Plut.* XXIX, 1, fol. 437.

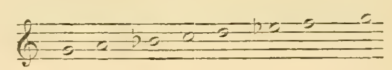


TRANSCRIPTION EN NOTATION MODERNE

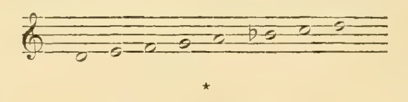
Cla- uus cla- uo re- tun- di-
tur, Dum pec-ca- to- rum me- ri- tis Chri- sti
cla- uus a- mit- ti- tur. A- mis- sum fru- stra
que- ri- tis Cum plancti- bus y- po-cri- tis, Si pro cul-
pa- rum de- bi- tis Mens, qua- si cla- uis in- si-
tis, Do- lo- re non com- pun- gi- tur.

Nous sommes avec cette mélodie bien loin de la grâce, de la souplesse, de la spontanéité des trouvères. Ce sont des artistes et non des musiciens d'inspiration qui ont écrit ces lignes, et leur composition se ressent de l'esthétique musicale du XIIIe siècle : rythme ternaire, ligatures, *breues currentes*, rien n'y manque. Nous avons traduit la première strophe en respectant la valeur propre à chaque note ou à chaque ligature et en faisant tomber le temps fort initial de la mesure sur

la syllabe tonique de chaque mot. Le rythme poétique conserve ainsi quelque chose de lui-même sous sa parure mélodique. Nous ferons remarquer qu'au point de vue modal, la finale sur *sol* ne crée un septième mode qu'en apparence. L'*ambitus* presque permanent



est en réalité un premier mode ecclésiastique avec *si* bémol.



*
* *

Voilà donc comment au temps de saint Louis on chansonnait les événements contemporains. C'est de la chanson grave, morale et pieuse, émanation sincère d'une époque où ces qualités étaient requises quand on parlait des choses de la religion.

Nous avons dit que jusqu'à la Révolution le saint clou fut conservé dans le Trésor de l'abbaye royale de Saint-Denys. On sait que le vandalisme de 1793 n'épargna que peu du passé : Saint-Denys fut dévasté. Apporté à Paris avec les autres reliques du Trésor, le clou de la Passion fut présenté à la *Commission temporaire des Arts*. Un membre de cette commission, le citoyen Lelièvre, qui était par ailleurs inspecteur général des mines, demanda que le clou lui fût remis pour le soumettre à un examen scientifique. Il le conserva, et en 1824 le remit à M[gr] de Quélen, qui, le 18 octobre de la même année, en reconnut solennellement l'authenticité.

Depuis lors le saint clou fait partie des grandes Reliques de la Passion que l'on conserve à Notre-Dame de Paris. On en a fait souvent l'histoire, mais c'est ici la première fois, croyons-nous, qu'il en est question dans une étude d'histoire musicale.

PIERRE AUBRY.



LES SONS INFÉRIEURS

ET LA THÉORIE DE M. HUGO RIEMANN (1).

A la vérité, il est bien difficile de deviner, avec quelque certitude, ce que M. Riemann entend par « *le* son résultant... ». La propriété qu'il lui accorde de « descendre vers le grave, non pas par bonds irréguliers, mais peu à peu et graduellement », appartient évidemment au seul son résultant *de premier ordre*, déterminé par la *différence* des vibrations respectives des deux sons de l'intervalle altéré. Mais quand, poursuivant son élucidation, M. Riemann ajoute que « *le* dit son résultant... apparaît aussi, occasionnellement, en tant que son double (*Doppelton*) », on ne sait vraiment plus que penser. On comprend, à coup sûr, et on partage tout l'étonnement de M. Riemann en face d'un gaillard tel que *ce* son résultant, capable à la fois « de descendre progressivement vers le grave », en restant « toujours le son inférieur juste d'au moins l'un des sons de l'intervalle altéré » et qui, par-dessus le marché, se manifeste soudain, à lui *tout seul*, sous la forme d'un son *double* ou « double-son », où M. Riemann nous assurait tout à l'heure avoir entendu « un *intervalle* ».

Pourtant, il est encore bien plus malaisé d'imaginer quelle conception M. Riemann se faisait alors des « sons résultants » en général, quand on lit ce qui suit aussitôt : « Mais, dès qu'il (toujours *le* son résultant) atteint une hauteur déterminée, où il apparaisse en tant que partie intégrante et constitutive d'une même résonance avec les deux sons de l'intervalle, alors, s'il n'est pas lui-même le son le plus grave de la série, le son fondamental de la résonance surgit immédiatement au-dessous de lui. »

Qu'est-ce que ça peut bien vouloir dire? Pour n'importe quel intervalle, juste, faux, altéré de façon quelconque, pourvu ou non d'harmoniques, *tous* les sons résultants *possibles*, tous et chacun sans exception, sont « parties intégrantes et constitu-

(1) Voir les numéros 1, 3, 5, du *Mercure Musical*.

tives » de la résonance à laquelle appartiennent les deux sons de l'intervalle émis. M. Riemann l'ignorait-il ? La loi de Preyer, en effet, ne fut énoncée que postérieurement. Mais, si M. Riemann pouvait ignorer alors que les nombres de vibrations de tous les sons résultants *possibles* d'un intervalle, exprimé par son rapport irréductible, constituent une progression arithmétique complète, dont le premier terme est l'unité et le dernier terme, le nombre de vibrations du son le plus aigu de l'intervalle ou de l'harmonique supérieur considéré, comment M. Riemann a-t-il pu se figurer, même en rêve, un son résultant quelconque étranger à la « résonance » représentée par l'intégralité de cette progression arithmétique ?

Il faudrait que, pour un intervalle exprimé par son rapport irréductible, le nombre des vibrations de ce son résultant étranger *ne* fût *pas* un *nombre entier*. Or, tout intervalle quelconque imaginable est exprimé ou peut être exprimé par un rapport irréductible dont les deux termes sont des *nombres entiers*. Les vibrations des sons de l'intervalle étant exprimées en nombres entiers, les vibrations de leurs harmoniques respectifs le seront naturellement par une série de multiples entiers. Tous les sons résultants produits par la *différence* entre ces nombres entiers de vibrations ne pourront faire chacun qu'un « nombre entier » de vibrations, aussi bien que tous ceux produits par les différences quelconques des diverses différences. Et, même en admettant, avec M. Riemann, que les sons résultants, dénommés par Helmoltz « additionnels », correspondent à l'*addition* des nombres de vibrations des sons de l'intervalle, cette addition ne pourra jamais donner qu'un « nombre entier » pour total. Et, comme il n'existe pas d'autres sons résultants, le nombre des vibrations de n'importe quel son résultant correspondra nécessairement à l'un des termes de la progression arithmétique représentant l'ensemble de la résonance à quoi appartient l'intervalle, et sera forcément toujours « partie intégrante et constitutive » de cette résonance.

On a grand besoin que M. Riemann s'explique un peu. Il croit le faire en continuant ainsi : «... C'est-à-dire : où qu'en apparaisse la moindre possibilité, la combinaison sonore (*Zusammenklang*) se cherche son fondement naturel, *de telle sorte que le dernier son résultant de tout intervalle imaginable est toujours 1* ».

La position de cette « combinaison sonore » qui « se cherche son fondement naturel », est assurément digne d'intérêt autant que suggestive, mais, si c'est à ce résultat qu'aboutissent les expériences et les réflexions de M. Riemann, on se demande pourquoi il a pris de la peine de les publier, et surtout à propos des « sons inférieurs ». Il est trop évident que « le son 1

est toujours le dernier son résultant de tout intervalle imaginable », si cet intervalle est exprimé par son rapport irréductible; et, si l'intervalle est exprimé autrement, « le dernier son résultant » représente toujours l'unité de vibrations de la combinaison sonore. Mais, ce que M. Riemann découvre ainsi, c'est le plus grave de tous les sons résultants *possibles*, lequel est aussi, à la fois, le son fondamental de la résonance naturelle *supérieure*. Qu'est-ce que, tels qu'il les définit, les « sons inférieurs » ont à voir ici ?

Pour montrer plus clairement « l'abaissement successif de la hauteur *du* son résultant et l'intervention du son fondamental de la résonance », M. Riemann établit ensuite un tableau noté. Il aligne un certain nombre de rapports irréductibles d'intervalles choisis arbitrairement dans le seul but de fournir une suite de sons résultants *de premier ordre*, descendant plus ou moins graduellement vers le grave; et il est si préoccupé de l'obtenir, qu'il oublie un instant que ce résultat doit être la conséquence de l'altération *descendante* progressive et régulière du son le plus aigu de l'intervalle observé. C'est ainsi que (p. 8, § 5), pour représenter cette *progression descendante*, il fait se succéder les rapports $\frac{5}{2}$, $\frac{25}{18}$ et $\frac{7}{5}$, qu'il note *Ré* (2) — *La* (3), *Ré* (18) — *Sol dièse* (25) et *Ré* (5) — *LA bémol* (7), sans remarquer que l'intervalle $\frac{25}{18}$ est plus petit que l'intervalle $\frac{7}{5}$ qui le suit, puisque $\frac{25}{18} : \frac{7}{5} = \frac{125}{90} : \frac{126}{90}$. En outre, cet intervalle *Ré* (18) — *Sol dièse* (25) donne pour son résultant de premier ordre un *SI bémol* (7), et non pas un *Do*, comme le note M. Riemann, parce que c'est le son qu'il lui fallait là. M. Riemann, en cet endroit, n'avait qu'à choisir le rapport $\frac{13}{9}$, qui lui aurait donné le son résultant *Do* (4) qu'il désirait, et en même temps la *descente progressive* $\frac{13}{9}$, $\frac{7}{5}$ ou $\frac{65}{45}$, $\frac{63}{45}$. D'ailleurs, dans ce tableau, qu'il est vraiment superflu de reproduire, les sons résultants obtenus ne sont jamais « sons inférieurs » de l'intervalle que lorsqu'ils sont le son résultant *le plus grave*, le son 1 fondamental de la résonance, et, dans ce cas, ils constituent respectivement le « son inférieur *commun* » des *deux* sons de l'intervalle.

Nous en sommes toujours au même point qu'avec A. von Œttingen. M. Riemann a importuné un malheureux harmonium pour en arriver à découvrir « l'existence objective », depuis longtemps reconnue et démontrée, du « son résultant *commun* » des deux sons d'un intervalle ; « son résultant », qui, en tant que tel, est à la fois conséquence et facteur du phénomène de la « résonance naturelle *supérieure* », et son fondamental (le plus grave possible existant) de cette résonance *supérieure*.

M. Riemann, au surplus, paraît le soupçonner, car il poursuit (p. 9, § 6) : « Ce qu'on ne saurait assez estimer étonnant,

et même admirable, merveilleux, c'est la singulière aspiration de notre entendement à donner un fondement à l'intervalle, à lui conférer une unité de résonance par *Supposition* d'un son fondamental. »

Nos voisins emploient souvent des mots importés de notre langue, avec un sens qui devient pour nous incertain. Je n'ai pas osé retraduire *Supposition*, mais je présume que M. Riemann entend ici, par là, « poser dessous », ou quelque chose d'approchant. On n'en reste pas moins agréablement affecté de l'attention qu'a notre entendement d'apporter une aide charitable à la combinaison sonore en quête de « son fondement naturel ». Mais, là s'arrêtent ses bons offices.

« ... Cette unité est-elle assurée par le premier son inférieur commun, continue M. Riemann, nous n'allons pas plus loin, et nous ne percevons pas les autres sons inférieurs communs, lesquels, en tant que sons inférieurs du son résultant, se fondent avec celui-ci de la même manière que, d'ailleurs, les sons inférieurs se fondent avec le son émis isolément, ou, bien mieux, constituent ce son émis... »

J'avoue, en toute humilité, l'impuissance de mon entendement à saisir ce que M. Riemann a voulu dire dans cette phrase. Quand nous avons perçu « le *premier* son inférieur *commun* », comme c'est en même temps *le plus grave* et « le *dernier* de *tous* les sons résultants » *possibles* de l'intervalle, il est assez naturel que nous ne percevions pas « les autres sons inférieurs communs », qui ne pourraient se trouver qu'au-dessous de ce *plus grave de tous* les sons résultants *possibles*, et, par conséquent, n'existent pas. N'existant pas, on ne voit pas comment ils pourraient « se fondre avec ce son résultant ». Et, quand M. Riemann ajoute : « ... Ce qui tombe dans l'aperception (représentation consciente), c'est la pointe de la résonance (inférieure) du son inférieur », — cette « pointe », dans l'espèce, est l'*extrémité de rien du tout*.

Il continue : « Si les autres sons inférieurs *communs* étaient perçus chacun isolément, *c'est-à-dire les sons* $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, *etc., du son résultant* (1), l'unité de résonance serait ainsi de nouveau perdue, car alors, toujours et partout, les deux principes de résonance antipodes se trouveraient accolés et antagonistes :

la bémol... Fa... Do... Sol... mi. »
1/5 1/3 1 3 5

Mais, heureusement, cela n'arrive pas, et cela ne peut pas arriver, parce que l'une des deux résonances antipodes, à savoir la résonance *inférieure*, « n'est pas perçue » ; et elle n'est pas

perçue parce qu'elle *n'existe pas* dans le phénomène objectif, dans « l'onde sonore qui vient frapper l'oreille ».

Et comment y pourrait-elle exister ? Prenons pour exemple la tierce majeure $\frac{5}{4}$. Entre les nombres de vibrations de tous les harmoniques ou sons résultants possibles, *la plus petite* différence qu'on puisse trouver ne sera jamais inférieure à 1, et le son résultant *le plus grave* fera 1 vibration. Si cette tierce, en vibrations réelles, donnait le rapport $\frac{50}{40}$, *la plus petite* différence entre tous les harmoniques et sons résultants imaginables *ne serait jamais moindre* que 10 vibrations; elle serait de 100 vibrations pour la tierce $\frac{500}{400}$, de 180 vibrations, pour la tierce $\frac{900}{720}$, etc. Et *jamais* aucune de ces tierces majeures ne pourrait respectivement produire un son résultant plus grave que celui représenté par cette *plus petite* différence.

Ce son résultant *le plus grave*, fondement de la résonance naturelle *supérieure*, est aussi le plus grave des « sons inférieurs » dont les expériences de M. Riemann aient démontré « l'existence objective ». Et ce son résultant est le « son inférieur *commun* » des *deux* sons d'un intervalle, et situé à une place quelconque de la série « supposée » par M. Riemann. Pour les sons de la tierce $\frac{5}{4}$, c'est respectivement le « son inférieur 1/4 et 1/5 »; pour ceux de l'intervalle $\frac{9}{7}$, le « son inférieur 1/7 et 1/9 »; pour l'intervalle $\frac{16}{13}$, le « son inférieur 1/13 et 1/16 ». Les autres « sons inférieurs » éventuellement constatables sont tous plus aigus que ce « son inférieur commun ». Ils n'apparaissent doués d'une « existence objective » que, seulement et exclusivement, quand ils correspondent à l'un des *sons résultants* possibles et, dans la série de ces sons résultants, ils apparaissent distribués comme au hasard, en nombre variable et quelconque, correspondant à des sons résultants d'ordre divers, d'intensité irrégulière, et incompatible avec le rang des « sons inférieurs » représentés. Pour la tierce mineure pythagoricienne $\frac{32}{27}$, par exemple, ou *La* (27)-*Do* (32), on rencontre les sons *Do* (16), *Do* (8), *Do* (4) et *Do* (2), correspondant aux « sons inférieurs » $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ et $\frac{1}{16}$ du *Do* (32); — les sons *Ré* (9), *Sol* (3), correspondant aux « sons inférieurs » $\frac{1}{3}$ et $\frac{1}{9}$ du *La* (27). Qu'y a-t-il de commun entre ces « sons inférieurs » irréguliers et *quelconques*, les *seuls percevables* parmi les sons résultants *d'un intervalle*, et la série des « sons inférieurs » *perçus* par notre sensation au bénéfice de notre « représentation », constituant la « résonance » annoncée par M. Riemann et déterminée par l'audition d'*un* son simple ou complexe émis ?

JEAN MARNOLD.

(*A suivre.*)

MIETTES HISTORIQUES

LE DANSEUR FOU.

A toutes les époques du monde, la Folie, l'horrible mangeuse de cervelles, a fait des victimes parmi les humains, détraquant les plus forts, avilissant les mieux doués, rompant les nerfs des athlètes, vidant le front des penseurs, s'insinuant dans les replis cachés de l'intelligence. Méchant et sournois, le mal affreux a surpris des riches dans leurs jouissances, a vaincu des humbles dans leur misère, et toujours, en tout temps, il a offert le spectacle le plus douloureux qui soit.

Rien de lamentable, en effet, comme l'écroulement de la raison, rien de triste comme la déchéance qui fait de l'homme un cadavre ambulant, un être qui devient une vivante ironie de la sagesse.

Au nombre de ces malheureux dont l'âme est *ailleurs*, dont les yeux sont ouverts fixement sur des gouffres sans fond, dont la bouche profère la sottise emphatique ou balbutie de peureuses prières, il en fut un que l'oubli dévora tout entier. Au moment où la Révolution éclata, c'était un homme du monde, coquet, fringant, heureux de vivre et qui, pour passe-temps préféré, avait choisi la danse. Il se nommait Trénis, frayait avec les viveurs, les filles d'Opéra, fréquentait les salons autant que les bals publics et jouissait d'une renommée d'intrépide fervent de Terpsichore.

Pendant la période où Robespierre fut tout-puissant, Trénis mit une sourdine à ses opinions réactionnaires ; mais au lendemain de la Terreur, on le vit à la tête de ceux qui s'efforçaient d'oublier les malheurs du temps en se livrant au plaisir de la danse.

Verveux, original, combattif, soucieux de gloire, il organisa le *Bal des victimes*, ce bal où l'on n'était admis qu'après avoir prouvé que l'un de ses proches avait porté sa tête sous le couteau de Guillotin. A Tivoli, à Paphos, à l'Idalie, au jardin Biron, à l'Elysée, au Pavillon du Hanovre, il allait, entrainant dans les rondes folles toute une jeunesse ardente qui se grisait de bruit et de mouvement. Danseur plein d'originalité, il s'amu-



Croquis

d'Album

de Léandre

sait à apporter des variantes dans tous les pas fameux, au milieu d'une foule d'admirateurs, applaudi par les Merveilleuses, acclamé par les Muscadins.

Au commencement du Consulat, il se lia d'amitié avec Julien, le chef d'orchestre à la mode qui devait être de toutes les fêtes officielles du premier Empire ; et comme la contredanse lui valait ses plus brillants succès, il résolut d'attacher son nom à l'une des cinq figures importées d'Angleterre en France, à l'époque de la Régence.

Il inventa donc quelque chose dans le but de remplacer la Pastourelle. La nouvelle figure, qui porta longtemps le nom de son inventeur, se composait de vingt mesures ; en avant et en arrière (quatre mesures) ; la dame traversait, le cavalier faisait en avant et en arrière (quatre mesures) ; on traversait à trois (quatre mesures) ; on retraversait pour regagner sa place (quatre mesures) ; enfin on faisait un balancé et un tour de main (quatre mesures).

La vogue de la *trénis* fut énorme, et l'alerte danseur, qui ne prenait guère de répit, glissa lentement vers la démence. De prince de la danse qu'il se savait, il voulut être roi. A force de caresser sa chimère, il lui fit prendre le galop ; elle le conduisit tout droit à Charenton.

La fameuse maison d'aliénés était alors dirigée par Royer-Collard, le frère du philosophe, médecin de valeur qui avait fait ses classes à l'Oratoire de Lyon et qui venait de créer la *Bibliothèque médicale*, le meilleur des journaux de médecine de son temps.

M. G. Desrat, le professeur de chorégraphie, dans son *Dictionnaire* publié en 1895, a émis un doute sur la folie de Trénis, qu'il taxe de « légende assez bizarre ». Or, le hasard, qui me favorise assez souvent, m'a mis entre les mains un document typique, une page écrite par l'ancien danseur, lors de son internement.

A titre de curiosité psychologique je le reproduis en entier :

« Aujourd'hui, Ce Dimanche 9ème jour de Novembre de cet An de mon Règne de Paix, an [1806] à Environ Neuf heures du matin, à mon sortir d'un Bain froid au lieu de Tiède, sans *valet* ni *Pair de France*, autour de moi, Laissé *seul*, sans lumière (comme de Barbare Coutume depuis le [12ème de] Mai, même an que je suis abandonné dans ce *lieu de Ma Gloire* à des Bourreaux, à des supplices dîgnes d'Eux) ce Matin, dis-je, le nommé *Aÿmon* cy-devant dit *Rochette*, assassin des prisons, condamné par Arrêts de Haute-Cour à la peine de Mort, comme Anarchiste et Régicide, Est Entré dans ma chambre au nº [23ème] de mon Corridor Roÿal, de ma Maison de Charanton (Corridor

appellé la Frégatte), où je rentrais malade, et là sous un prétexte donné, lui Aÿmon s'est précipité sur Moi, m'a renversé sur mon lit de douleur, m'a assenné plusieurs *coups-de-poing* sur ma Tête Auguste, Sainte et Ointe du Saint Olive, m'a arraché les cheveux dont j'ai Conservé une part de dépouille, un Rûban de Couleur Rôse qui Représente m'a Croix *de St-Louïs* lequel Rûban je lui ai Repris, il est encor à ma Boutonnière; le Barbare a été aidé par le Nommé *Roÿer de Versailles* (soidisant Mon Infirmier) et En présence du Nommé *le Bœuf cÿdevant Leclerc* Autre Infirmier; et ils se sont retirés *en riant* de leur *rîre* affreux. ≡ Je suis très souffrant, sans aucun secours. ≡ je Demande *Louïse La Reine d'Espagne Mon Epouse;* je demande Sa Mère au Gouvernement de France je demande auprès de Moï dans le Jour *Le Grand-Juge* Mr le Per Ministre de Ma Haute-Police, avec Mr le Per président de Mon Parlement : pour afin que pleine Justice et Entière Restitution, me soit faite. ≡ Il y aura un premier Médecin et un per Chirurgien ayant une Boëtte de Pharmacie complette et mes-deux-Miens Livres de l'Esprit de la Médecine, Couverts de Parches et Armes à moi ! pour que je Répare sur le champ une partie de tant de Maux, de tant de si Horribles Supplices, et que d'ici vêtu de mes Hâbits et Linges Roÿaux je puisse me rendre *avec Louïse Mon Epouse et Reine* en Mien ≡ Palais des Thuilleries, *où,* j'ai assuré au Monde Vingt-six Ans de Paix, et de Bonheur : appert mes scelés = (Bonaparte étant mon secrétaire). l'an de Mon Règne de [1804] [Moi = Grand = Rocroi = L'Amour] Roi et Empereur France : Roi d'Espagne Et Roi d'Angleterre : Louis-Ed Trénis. On m'apportera Mon Grand ≡ *Hâbit* vert-Rocroi *avec Echarpe au Bras* : Au Grand Complet; Chapeau plumet = Epée etera. »

Je crois qu'après lecture de cet ordre fantastique, le doute n'est plus permis ! Trénis était atteint de la folie des grandeurs et l'on remarquera que sous sa plume, tous les termes possessifs prenaient une majuscule.

Je laisse aux spécialistes le soin de démêler à quelle catégorie appartenait ce dément, dont les centres nerveux avaient été déséquilibrés peut-être par l'abus d'un passe-temps favori. Il est notoire, en effet, que beaucoup de danseurs ont versé dans la manie et que leur originalité a frisé de près la démence nettement caractérisée.

Si l'on se reporte en imagination aux soirées du Directoire, si l'on se figure Trénis, parmi les royalistes qui avaient relevé la tête, conduisant le bal, jetant un défi aux gouvernants qui venaient d'exécuter Charrette et Stofflet, on comprend la forme de sa folie qui lui faisait prendre Bonaparte pour son « secrétaire ». Le malheureux danseur fut autant un « jouet brisé » par

le fait d'opinions irritées que par le déréglement des plaisirs.

L'organisateur du *Bal des victimes*, devenu une victime du Bal, songeait peut-être encore à danser dans l'asile de Charenton. Son suprême désir, puisqu'il se croyait roi, c'était sans doute de donner des fêtes splendides, dans lesquelles, porteur du sceptre et de la couronne, il aurait mené la contredanse, objet de sa gloire, en intervertissant les figures, et en commençant par la *Boulangère* pour finir par le *Pantalon* !

MARTIAL TENEO.





REVUE DE LA QUINZAINE

MUSIQUE NOUVELLE

Albert Roussel : *Quatre poèmes* (Henri de Régnier). Piano et chant. Paris, Bellon Ponscarme.

Ce sont quatre petites pièces d'Henri de Régnier (*Le départ*, *Vœu*, *Le jardin mouillé*, *Madrigal lyrique*), païennes et mystiques, dont la pure beauté laisse transparaître une secrète ardeur. La musique qu'elles ont inspirée est, comme elles, délicate et grave. Je connaissais déjà un *Trio* d'Albert Roussel, qui m'avait paru noblement pensé, mais un peu laborieux en ses développements. Rien de pareil ici : c'est un art certes très réfléchi, très mûri, très surveillé, mais qu'une sincérité soutenue garde de toute affectation. J'aime particulièrement la première pièce (*Le départ*), avec le bercement mélancolique qui l'enveloppe tout entière, et tour à tour, avec les paroles, s'alanguit ou s'affermit, pour s'apaiser au parfum de la rose d'amour, consolatrice, jusqu'à la mort, du marin qui partit sans larmes : rien de plus délicat ni de plus émouvant que l'apparition, à cet endroit, de la tonalité de *ré* majeur, jusque-là ineffleurée.

Les trois autres mélodies sont construites à peu près de la même manière, sur un motif dominant, varié sans cesse, et que viennent illustrer de brefs épisodes suggérés par le poème : paysages vus comme par échappées, forêt verte et rousse, collines aux belles lignes, sentier d'herbe et de sable, jardin que la pluie éveille, rose qui s'effeuille, colombe faible et douce, flûte unie à l'écho dans le vent. Tout cela, noté avec la plus subtile précision et de fines nuances d'harmonie, amené sans effort apparent, adroitement ménagé et ingénieusement suivi, indique un musicien très sûr et presque passé maître en l'art de la forme. Il est à remarquer en effet que la « romance », le « lied », ou la « mélodie » moderne, de quelque nom qu'on veuille l'appeler, se rapproche beaucoup de la musique pure et requiert à peu près les mêmes qualités de construction, depuis que la voix se borne à réciter musicalement les paroles, au-dessus d'un développement symphonique qui en dévoile le sens profond. Ce sont, en réalité (cette brève analyse le montre déjà), des « variations », ou des « rondeaux », ou des « andantes », inspirés par un poème, et construits certes plus librement que les morceaux d'une sonate, mais qui obéissent cependant aux lois de la logique musicale. Albert Roussel joint à une connaissance très exacte de ces lois une sensibilité contenue et repliée sur elle-même, qui est d'un grand charme, et le désignait pour mettre en musique Henri de Régnier.

Louis Laloy.

IDIOT-MUSICALIANA.

Vous me croirez si vous voulez, mais c'est seulement le vendredi 22 septembre dernier, vers la fin de l'après-midi, que, moyennant cinquante centimes, je pris possession du canard où le *Mercure musical* était sournoisement bêché dans les grands prix, en l'effigie de ses deux directeurs. Encore fallut-il qu'un ami me signalât l'article où mon nom se trouvait imprimé, car, je l'avoue, je ne suis abonné à aucun *Argus* ou officine du genre, gardé de cette immodeste prodigalité par une indifférence irrésistible. Si je signe ce que j'écris, c'est avant tout pour en assumer la responsabilité, et il ne me chaut guère de savoir ce qu'on en peut dire ou penser, surtout quand cela se rapporte exclusivement à ma personne. Aussi ne me souviens-je pas d'avoir répondu jamais à quelque attaque personnelle, estimant d'abord que ce ne pourrait offrir qu'un bien mince intérêt au lecteur ; puis, qu'il est difficile de se défendre sans se louer soi-même — ce qui devient aisément ridicule ; — songeant, enfin, que, dans le métier de critique, la distinction entre l'œuvre et la personnalité du censuré apparaît vite assez factice, et que l'absolue liberté de jugement que je réclame et dont j'use pour moi constituait pour autrui un droit réciproque et légitime. Nul n'ayant la vérité dans sa poche, la contradiction est précieuse, et sa vivacité me gêne si peu que, Mauclair voulût-il m'y traiter d'imbécile, la publicité du *Mercure musical* lui serait acquise à cet effet, sans qu'il eût besoin d'hospitaliser sa prose en quelque feuille de chou non moins ménagé que la chèvre. Appeler quelqu'un imbécile, au demeurant, est exprimer sous une forme synthétique un avis qui peut résulter d'une longue et sincère analyse, une opinion sommaire à quoi on se sent trop souvent acculé pour n'être pas fort satisfait parfois d'en rencontrer le... compliment chez un contradicteur. De part et d'autre, à la vérité, le mot passerait mal pour un argument, mais, tel un sigle lapidaire, peut-être serait-il idoine à en résumer de solides. Quoi qu'il en soit, Mauclair est loin de m'accabler de conclusions de cette espèce péjorative. Il concède même que « je sais ce dont je parle » et, bénévole, m'accorde la licence « de charmer mes loisirs par des rébus, des dithyrambes et des accès de fureur ». Il se contente, en flétrissant Laloy du sobriquet de « professeur », de nous dénoncer tous les deux atteints de « debussyte », variété de tétanos que son carabino-musical diagnostic a soudain découverte, et dont il décrit les symptômes et les phases. En voici l'aiguë : « ...Jamais je n'aurais imaginé que l'audition de *Pelléas* produisît des effets pareils. On dirait que ces gens sortent d'entendre un hymne révolutionnaire. Ils flairent le sang et la poudre. En même temps, ils sont saisis d'une sorte d'hypnose. C'est très curieux : un mélange de salpêtre, de bang crétois, de haschich et de carry, les exalte dans une mysticité rageuse. Ils courent comme ces Malais qu'on dépeint en proie au vertige meurtrier de l'*amok*... » Je ne me chargerai pas d'élucider ce spécimen de technologie hystérico-pathologique, mais on en savourera mieux le piquant en sachant que le distillateur de cet extrait d'Apocalypse a pris soin de nous prévenir qu'il « ne parlera qu'en tremblant » de ces... « énergumènes ».

Je n'aurais pas plus relevé cette élucubration que d'autres visant ma quelconque personne, si le dépit qui l'inspira n'y essayait de se dissimuler sous des prétextes esthétiques. La mauvaise humeur de Mauclair, en réalité, a pour cause une imputation « d'universelle incompétence » ici même à lui décochée par Louis Laloy, riposte dont j'envierai toute ma vie la trouvaille en sa concise pertinence. C'est confesser tout cru combien je suis médiocrement flatté des réserves dont Camille mêle son ire à mon endroit.

Il paraît que ledit universel incompétent « aimait beaucoup mes articles, quand je voulais bien les écrire en langage intelligible aux humbles mortels de sa sorte ». Eh bien ! je n'en suis pas plus fier pour ça, et vraiment, tout de même, je ne me vois pas condamné à perpète à divertir Mauclair, ni surtout à en être compris, encore qu'un tel renoncement me dût assurer l'avantage d'une infaillible garantie contre la méningite. Alors, il me trouvait « de l'esprit, de la science vraie... » Ici, ma foi ! je ne suis pas fier du tout ; néanmoins, je me puis consoler par la réflexion : « Qu'en sait-il ? » Mais, quand il continue : «... du goût... », j'ai mon paquet ; je baisse un nez pseudo-sémite, cible bénie de braves automédons forts en gueule et riches d'argot ; je m'effondre. Le coup est dur, Mauclair. Hélas ! comme on se connaît mal ! Voyons, cher ami, nous n'avons pourtant jamais couché ensemble avec Bruneau — je veux dire avec sa musique ; — l'invraisemblance de toute autre interprétation, d'ailleurs, ne pouvant échapper au plus tiède ami du démêloir. Il me reste l'ultime illusion que le rhétoricien exagéra la bienveillance afin de corser l'antithèse. Malgré tout, d'apprendre à la fois qu'on eut « du goût », et que c'était celui de Camille, ça n'est pas drôle, et même, au fond, c'est embêtant. Heureusement que les temps sont changés ! Pigez-moi cet actuel et catilino-cicéronien portrait de votre serviteur : «... Mais depuis qu'il a la debussyte, le voilà trépidant comme une sibylle. Il blague Beethoven, aplatit Berlioz, fait de la chair à pâté avec la musique russe, transforme Debussy en colosse pour les pieds duquel Wagner n'est que le ***scabellum*** de l'Ecriture, se lance dans d'interminables analyses de Hugo Riemann, puis tout à coup s'attarde à piétiner M. Lenepveu, dont il est certes le seul à parler en Europe ! Vous voyez bien qu'il a quelque chose. Sans la debussyte, Marnold ne réduirait pas la musique à une cryptographie rebutante, et n'éprouverait pas le besoin de scalper un chauve : son état n'est pas naturel. »

C'est envoyé ; — mais je respire. Enfin, je n'ai donc plus de « goût », du moins selon la mauclairotte formule. Ça fait toujours plaisir. Je pourrais répondre à Mauclair que j'ai magnifié les *Nocturnes*, causé de *Siegfried* et tarabiscoté l'école russe au *Mercure de France* quatre, cinq mois, voire un complet semestre avant la première de *Pelléas*, et qu'il n'est pas forcé d'avaler des « analyses » théoriques visiblement un peu ardues pour ses moyens et qui, d'ailleurs, ne s'adressent pas à lui. Je pourrais ajouter que M. Lenepveu était d'actualité brûlante à Paris, sinon en Europe, au moment où je collaborai avec un dévouement méritoire à sa célébrité spéciale, en m'évertuant de découvrir et publier les titres aptes à justifier les honneurs, dignités et fonctions de quoi on s'aperçut soudain que le bonhomme était comblé en compagnie de notoriétés analogues. Mais tout ça n'a pas d'importance, et, quant au surplus, je serais fort embarrassé de m'en expliquer avec Mauclair, car il faudrait parler musique. Or, et il le proclame avec orgueil, la façon dont j'en ai coutume apparaît « une cryptographie rebutante » aux facultés de son cervelet. Qu'y puis-je ? — hormis, peut-être, de lui demander pourquoi il prend la peine de me lire. Ni loi ni décret ne l'oblige à perdre son temps à cette occupation bien inutile, puisqu'il se déclare « incapable de savoir si ces grimoires ne sont pas le comble du bluff » et s'endort sur ces « hiéroglyphes ». Il réclame une indéfinie liberté « d'admirer Debussy comme une brute ». Mais, ça n'est pas défendu, cher ami ; allez-y. On admire comme on peut, n'est-ce pas ? Seulement — et c'est ici que la question prend une autre tournure — vous figurez-vous sérieusement que cela puisse intéresser quelqu'un ? Personnelles par essence autant que par définition, des émotions de cet acabit ne s'attestent guère communicables qu'au petit bonheur des rencontres, telle une affinité palatale ou consonance d'intestins : « J'adore le melon ! » —

« Moi aussi ! » Assurément, c'est intangible : tous les goûts sont dans la nature. Mais, que diable voulez-vous que ça fasse au voisin, peu ou prou détracteur de l'excellence dudit cucurbitacé ? — lequel voisin, peut-être, de répliquer sans plus : « Cher Monsieur, une confidence en vaut une autre : moi, je préfère le pruneau. » Au Café du Commerce de quelque sous-préfecture, un échange de vues de cette palpitation pourrait évidemment avoir, entre deux manilles, un attrait suffisant pour « charmer les loisirs » de ronds-de-cuir ou culottes-de-peau en retraite. Toutefois, ces âmes sœurs et simplistes songeassent-elles à faire imprimer leur colloque, le plus candide *Echo* de la localité, sans doute, hésiterait lui-même à en accueillir la copie. Son rédacteur en chef opinerait très vraisemblablement : « Mes bons amis, vous aimez le pruneau, la courge, le melon : rien ne vous en empêche. Continuez, ne vous gênez pas. Mais mes abonnés s'en... paladilhent ; ne les prenez pas pour des poires. Tout au plus pourrais-je insérer votre enthousiasme en vers ; par exemple, un sonnet avec, en acrostiche, le nom de l'entremets ou hors-d'œuvre chanté. Apportez-moi ça, et nous verrons. » Aussi fut-ce toujours pour moi quelque chose comme une énigme, de voir Mauclair et ses pareils publier leur bruto-musical émoi autrement qu'en quatrains rimés, dédiés à Mangeot Busagète.

Encore les budgétivores évoqués, du moins, « savent-ils ce dont ils parlent ». Ils ne s'étonnent pas qu'un melon, par ses côtes, s'accuse destiné à être découpé par tranches, sort assez comparable au « morcellement » fatal d'un *Adagio* écrit en forme de variations symphoniques, — l'auteur en fût-il Beethoven, ô Jean d'Udine. Le pruneauphile serait profondément blessé qu'on le supposât méconnaître la nature de son fruit favori au point de le confondre avec des dattes. Mauclair ne pressent pas ces susceptibilités, et son admiration n'a cure d'aussi méprisables soucis. Dressé sur les ergots de sa sensibilité critère, il s'enivre à la camomille de sa petite secousse : il « sait fort bien ce qui l'émeut, et c'est tout ce qu'il a à savoir en entrant au concert ». D'accord, œcuménique et blond Camille. Tout le monde, et sans excepter Calino, tout le monde a le droit de sentir à sa guise. Néanmoins, s'il s'agit d'en entretenir son prochain, ne semble-t-il pas assez... naïvement présomptueux de prétendre l'intéresser en se bornant à lui dégoiser ses transports ? N'y a-t-il pas surtout quelque audace énorme de peut-être incommensurable saugrenu, à signifier tout net et fièrement à des lecteurs : « Vous savez, je viens vous parler musique, mais je vous avertis que je n'entends rien à la chose. Je ne suis pas un « érudit ». Foin des « grimoires » et des doctes « rébus » ! Moi, j'écoute ce qu'on joue et, quand je suis « remué », je trouve que c'est beau : alors, j'admire « comme une brute ». Vous voilà prévenus ; maintenant, je commence. On discuta et on discutera longtemps de critique « objective » ou « subjective » ; ici, c'est bien mieux, comme on voit : le principe y est d'ignorer carrément de quoi il retourne et de s'en vanter sans ambages. L'inopinée fanfaronnade, à vrai dire, apparaît bien l'unique nouveauté de l'aventure. La méthode eut des précurseurs honteux, précisément les « Scudo », les Jouvin et autres idiots mémorables, sans compter les littérateurs, ô « simple homme de lettres » Mauclair, qui font spécialité de plumifier sur tout sans rien connaître et de gaffer à tort et à travers. Or, il n'en a jamais manqué. C'est une inoffensive occupation, d'ailleurs, qu'on ne peut interdire à personne, pas plus que de se glorifier de ne « savoir ce dont on parle ». Seulement, s'ils s'en targuent eux-mêmes avec tant de superbe, on pourrait demander à ces gens pourquoi ils sont si fort vexés quand on consacre leurs exploits par un brevet d'incompétence.

J'en fais l'aveu, je ne suis pas aussi documenté sur Mauclair et son œuvre que lui sur mes nébuleux logogriphes. L'ayant rencontré par deux fois, je sais vaguement qu'il existe, dodu, frais, savonné, reluisant, tel un beau petit cochon rose, et frétille avec une ardeur égale dans « la peinture, la statuaire, le roman, la poésie, la psychologie et toutes les autres choses » dont il reproche aux « professeurs » de se mêler. Que n'a-t-il respecté la musique ! Quelle étrange bévue l'y poussa, sur le tard, à venir étaler son ineffable incompétence ? Ailleurs, il pouvait divaguer tout à l'aise en abondante compagnie et, même, y trottinant le nez en l'air à tous les vents, effleurer au passage un embryon d'idée sans trop bien la comprendre soi-même. Ça n'avait pas beaucoup d'inconvénient. Ses articles tenaient de la place, à coup sûr, en un tas de éléments magazines, mais on ne les lisait pas. Voire en publiant l'inédit de Laforgue et sans attirer l'attention, il put négliger ou semer toute une moisson de coquilles, faire écrire au défunt l'opposé de son texte et transformer sa phrase en une absurdité ; — car, si Laforgue, lequel fut « professeur » justement, connaissait bien la loi qu'il citait de Fechner, un autre « professeur », Mauclair, lui, comme on sait, n'est pas un « érudit ». Cependant, ça non plus n'avait guère d'inconvénient. La vie est courte et on lit vite à l'ordinaire, outre que, pour n'en être point « rebuté » dès l'abord, une « universelle incompétence » est indispensable peut-être à la pratique et au commerce de ce qui est « littérature », à bien peu près. Mais pourquoi s'égarer dans la critique musicale ? Les profits y sont maigrelets, et le public, ici, a d'autres exigences. Depuis quelques années, chez nous, il sait fort bien « ce dont on lui parle », et toujours mieux. Sans perdre de puissance ou spontanéité, son émotion s'est affinée, et son admiration est devenue complexe peu à peu, résultat, en quelconque espèce, de ce qu'on nomme « la culture ». Pour être écouté de lui, à l'heure qu'il est, il en faut, à tout le moins, posséder une équivalente à la sienne. Aujourd'hui, il ne suffit plus de lui confectionner, à l'instar de naguère, quelque tartine wagnérienne à la confiture de symbole, de rédiger pour lui un élégant pathos de niaiseries sentimentales, et, si sa patience avertie tolère d'éventuels « dithyrambes », elle en exige aussi quelque raison plausible. Il lui importe peu, à ce public, et toujours moins, d'apprendre que Mauclair, dévoilant ses secrets de cœur, sinon d'alcôve, « sache très bien ce qui l'émeut » et, sans rien savoir autre chose, puisse « céder à l'admirable vertige de l'orchestre ou sentir, dans la chambre paisible où le violon chante en sourdine, le frôlement des ailes de l'ange ». — Un ange sans *g*, probablement. Mais cédez, sentez, cher ami, soyez frôlé tant qu'il vous plaise, seulement ne vous étonnez pas que ça ne chatouille plus personne. L'égoïsme est universel encore plus que l'incompétence. La volupté d'autrui ne touche guère, aussi les homards judicieux cachent-ils leurs amours ; — et puis vous retardez de plus d'un quart de siècle.

On comprend sans effort pourquoi Mauclair et les siens sont si âpres à réclamer le droit d'admirer « comme une brute ». C'est l'excuse de leur impuissance à pérorer d'autre manière à l'intention de leurs contemporains. Et on conçoit aussi l'affolement qui les angoisse en constatant, de plus en plus, que la vacuité de leurs gloses indiffère un public désormais cultivé et trop tenté de croire qu'ils se payent sa tête. D'où leur fureur, aboyant au succès de publications dans lesquelles, comme en notre *Mercure musical*, on s'affiche modestement convaincu de la nécessite d'un tant soit peu connaître, au préalable, ce dont on prétend discourir ; où on tâche d'adjoindre un peu de « compétence » à la sincérité des opinions les plus diverses ; où, avant que de disserter sur l'art de la musique, on a jugé bon d'en avoir entendu, médité, lu et relu les œuvres, appris l'histoire et — le « métier », Mauclair, afin de n'en être pas dupe, d'en pouvoir signaler

la vanité inane et, parfois, le danger. A ce jeu, si on risque, à la vérité, de rester incompris de Mauclair, on y gagne en revanche, avec des abonnés, la grâce de n'admirer point des vessies pour des lanternes, de ne pas prendre le Pirée pour un homme et Bruneau pour un musicien, de savoir assez distinguer un chef-d'œuvre du Louvre, sa copie ou son pastiche et un chromo du Bon Marché, pour ne pas accrocher, aux clous d'une identique estime, en face de *Pelléas*, *Louise* ou bien *l'Ouragan*. On y gagne enfin, pour soi-même, une culture musicale, ses joies profondes et subtiles au spectacle d'une évolution séculaire, merveille de logique autant que de beauté et, comme inéluctable conséquence, on y attrape la « debussyte ».

Car nul terme jamais ne fut mieux inventé, avec ses allures d'explosif, pour exprimer la force d'incoercible expansion de l'épidémie salutaire. Il faut s'y résigner, Mauclair, tout le monde l'a ou l'aura, la « debussyte », chacun selon qu'il en est digne, qu'il est capable de sentir, d'assimiler, de réagir harmonieusement à l'impulsion libératrice. C'est une fièvre singulière, en effet, qui vous terrasse et vous stupéfie tout d'abord ; on y perd la notion de ce qui constitue soi-même, idées, sentiments, sensations : tant de choses s'écroulent soudain, fantômes qu'on prenait pour des réalités indélébiles, fétiches vermoulus dont on adorait le bois creux, fatras de dogmes, de routines, trucs, ficelles, préjugés. On en sort vacciné contre tous les mensonges, affranchi des superstitions caduques, et, chez les plus profanes « amateurs », ils sont tous les jours plus nombreux, ceux dont la sensibilité fit peau neuve en la maladie bienfaisante. On ne peut rien contre des faits, Mauclair. Je n'essaierai pas de vous l'expliquer musicalement; ça vous donnerait mal à la tête, et vous n'y comprendriez rien, cher ami. Mais vous aurez beau déclamer vos imprécations de Camille, vous ne ferez pas reculer le temps en arrière, vous ne supprimerez pas l'accompli. Oui, vous avez deviné juste : il y a quelque chose de changé, chez nous, depuis *Pelléas*, et « notre état n'est pas naturel » Il y a que nous sommes redevenus « musiciens » comme aux plus glorieux jours de notre passé, quand notre doux pays de France était l'irradiant foyer et la patrie de l'art sonore. Il y a que la musique est entrée dans notre vie, depuis qu'elle est venue à nous sans taches d'encre aux doigts, sans fard ni manigances, sortie, radieuse et nue, du puits des harmonies de la nature. Et, dame ! elle ne ressemble guère à la guenon des cuistres ou aux drôlesses des roublards qu'on nous offrait sur les tréteaux, pas plus qu'à la dinde lohengrinepte et déplumée qui conduisait machinalement, jusqu'au quai de notre Institut, la barque de pédants fantoches. Le contraste était trop violent.

On s'aperçut tout d'un coup du néant d'un tas de gaillards qui depuis trop longtemps accaparaient les places, monopolisaient les chroniques, barraient les avenues, empochaient les tantièmes et prétendaient régenter notre art. C'est alors que la « debussyte » a produit ses effets tutélaires. On soupesa les compétences peuplant de gardiens vigilants notre mazarin Capitole, on molesta des nullités célèbres et on conspua des jurys. Oui, Mauclair, il y a quelque chose de changé dans notre république musicale. Jadis, tout s'y passait en famille, à l'étouffée propice aux médiocrités intrigantes. Un César Franck pouvait mourir, obscur et dédaigné, à l'orgue de Baptiste, après avoir vu des Delibes et Dubois lui passer sur le dos ; une officieuse « commission de refonte » avortait tranquillement sous l'indifférence complice, et Vincent d'Indy devait traverser l'eau pour fonder la *Schola* dans un grenier de la rue Stanislas, pendant que Théodore succédait à Ambroise. Tout cela sans provoquer un entrefilet dans la presse, sans qu'on ait paru s'en douter. Aujourd'hui, c'est bien différent : l'échec manigancé d'un jeune et audacieux compositeur au concours de Rome suscite un *tolle* général ; les journaux quotidiens s'en emparent et multiplient

les interviews ; le retoqué y récolte un renom subit, tandis que M. Lenepveu en dégringole de ses rêves directoriaux, car « l'Administration » même s'en émeut, se révolte, et on assiste à ce comble : un Gabriel Fauré nommé par un ministre, sur la proposition d'un secrétaire d'Etat — « pas naturel », évidemment, aux yeux des clients de Mauclair. Tout le monde applaudit, pourtant, sauf la bande ignare et déconfite. Et voilà qu'on va réformer notre Conservatoire, sans enquêtes, ni commissions ou moyens constitutionnels plus ou moins, mais sur d'autocrates décrets transmis par la voie hiérarchique.

Tout ça est l'œuvre de la « debussyte », Mauclair ; ne vous y trompez pas. Avant et sans *Pelléas*, cela eût été impossible, tenu pour extravagant, inouï, fou, — « fou furieux », oui, Camille, — par ceux-là même qui le font aujourd'hui. Tout ça et bien d'autres choses qui s'ensuivront fatalement, quoi qu'on fasse, engendrées par l'épidémie féconde, — car ceci n'est qu'un petit commencement d'un grand nettoyage. Il faut vous résigner, Mauclair ; vous n'enraierez pas la « debussyte ». L'heure est grosse de chambardements, d'où la présente excitation qui vous afflige, contagieuse, nonobstant, jusqu'en haut lieu. M. Dujardin-Beaumetz, lequel est infecté, n'a pas l'air de « donner des coups de poing à droite et à gauche » ; néanmoins il pourrait bien arriver, d'ici peu, qu'un certain nombre de démissions démontrât un résultat tout pareil à celui qu'auraient obtenu des coups de pied dans certains derrières. Mais il est temps de terminer cet article, en m'excusant de ses dimensions auprès des lecteurs du *Mercure musical*, qui doivent se demander quelle mouche me pique d'accoucher d'un aussi long laïus à seule fin de répondre à Mauclair, « dont je suis certes le seul à parler en Europe ». Décidément, il a raison, « mon état n'est pas naturel ».

JEAN MARNOLD.



LES LIVRES

Louis Laloy : *Aristoxène de Tarente et la musique de l'antiquité.* Paris, Société française d'Imprimerie et de Librairie (1).

Si les hellénistes étaient seuls à pouvoir aborder la lecture de ce livre, nous ne serions point assez osé pour entreprendre d'en signaler l'apparition à des musiciens pour la plupart eux-mêmes étrangers aux études grecques. Mais une trop rare fortune nous mettant ici en présence d'un écrivain qui sait être à la fois un réel artiste et un véritable savant, sans pour cela devenir jamais ni superficiel ni pédant, il nous sera permis, nous l'espérons, de lui en témoigner au moins une gratitude personnelle. Bien que les écrits consacrés aux différents aspects de la musique antique soient aujourd'hui assez nombreux pour former à eux seuls une

(1) J'aurais été fort embarrassé de présenter moi-même mon ouvrage aux lecteurs du *Mercure musical*. Je sais bien ce que j'ai voulu faire, mais il ne m'appartient pas de décider si j'ai, ou non, réussi. Par bonheur, notre excellent confrère le *Guide musical* a bien voulu nous autoriser à reproduire le compte rendu publié en son numéro du 20 août dernier (p. 571), sous la signature de Michel Brenet. Je n'ai pas besoin de dire combien je suis sensible aux éloges d'un écrivain qui sait si bien unir une information très sûre à un charmant talent d'exposition. Ajoutons qu'il faut voir en ces lignes les prémices d'une collaboration que nous souhaitons aussi fréquente que possible. — L. L.

bibliothèque considérable, nous sommes, à vrai dire, encore presque ignorants de cet art ; des traités souvent incomplets et en tous cas dépourvus d'exemples pratiques ; des récits fabuleux ; des représentations figurées et par conséquent muettes de concert et de danses ; quelques lambeaux de mélodies, que l'on n'est pas toujours d'accord pour traduire ou pour achever : tels sont les éléments sur lesquels nous prétendons en général asseoir un jugement sur la musique des Grecs. On ne saurait s'étonner que matière si obscure soit par excellence appropriée aux polémiques, mais qu'aussi la curiosité des érudits s'y trouve singulièrement aiguisée. Une des particularités les plus louables du livre de M. Laloy, c'est le dessein délibérément arrêté et strictement observé de ne s'engager dans aucune dispute savante et, négligeant toutes les exégèses modernes, de remonter droit aux sources et de ne s'occuper que d'elles. A cette méthode inflexible, la sûreté et l'acuité du regard que l'auteur concentrait sur les textes ne pouvaient que gagner, ainsi que la clarté d'une exposition dégagée de toutes les surcharges de la polémique.

Ce qui subsiste des écrits musicaux d'Aristoxène forme un document essentiel pour la connaissance de la philosophie de l'art dans l'antiquité. Le but que M. Laloy s'est proposé, et qu'il a pleinement atteint, a été de nous en faire comprendre la nature, l'esprit et la portée, par une analyse serrée, que précèdent et accompagnent de constants rapprochements avec les doctrines antérieures ou contemporaines des autres écoles scientifiques de la Grèce. Un chapitre préliminaire retrace tout ce qu'il est possible d'apprendre de la vie d'Aristoxène. Un lexique, donné en appendice, relève les mots techniques de son langage, avec leur traduction et la mention de leur emploi par les autres auteurs grecs. Ce précieux lexique n'est pas un des dons les moins utiles qu'ait faits M. Laloy aux étudiants musiciens, et il serait à souhaiter qu'en imitant ce modèle, quelque érudit médiéviste nous dotât un jour d'un outil de travail analogue pour la langue des meilleurs théoriciens musicaux du moyen âge.

Le livre de M. Laloy a été composé pour l'obtention du diplôme de docteur ès lettres. La brillante soutenance de cette thèse en Sorbonne a valu à son auteur le succès le plus flatteur, qu'il ne pourra manquer de retrouver en librairie et dont tous les amis de la science musicale seront heureux de le féliciter.

M. Brenet.



LES RÉFORMES DU CONSERVATOIRE

Elles sont annoncées et démenties tour à tour : donc il se passe quelque chose ; le vieil édifice d'ignorance et d'abus laisse entendre des craquements sinistres, mais de bon augure. Le nom seul de M. Gabriel Fauré faisait déjà le plus grand honneur au Conservatoire, et l'on pouvait espérer que sous ce glorieux patronage, certains scandales n'oseraient plus se produire, ou du moins s'étaler. Mais ce n'est pas tout : le grand artiste à qui la musique française doit tant de pages inimitables et sans doute immortelles ne dédaigne pas de se faire administrateur, de discuter des mesures et d'en proposer. Bel exemple d'abnégation, tout pareil à celui que donne, à l'autre bout de Paris, M. Vincent d'Indy, directeur de la *Schola cantorum*. Nous savons aujourd'hui que M. Gabriel Fauré n'a accepté le poste où on l'appelait qu'après avoir reçu l'assurance que des réformes seraient accom-

plies. C'est pour arrêter le programme de ces réformes qu'il a en ce moment de multiples conférences avec M. Dujardin-Beaumetz, auteur béni de sa nomination, et le chef du bureau des théâtres, M. d'Estournelles de Constant, dont la présence est peut-être moins nécessaire et la compétence plus discutable.

En premier lieu, il s'agit d'étendre les pouvoirs du directeur, en ce qui concerne la désignation des professeurs. Jusqu'à présent, le directeur était consulté pour la forme, et le ministre nommait sur une liste de présentation dressée par le conseil supérieur. Il me souvient d'avoir vu un haut fonctionnaire verser presque des pleurs de joie parce qu'il avait fait passer son protégé, ou plutôt le protégé d'un de ses influents amis. Il s'agissait d'une classe instrumentale, et M. Th. Dubois avait fait une démarche désespérée auprès du Ministre pour le déterminer à un autre choix qui, aux yeux de tous, s'imposait. « Et c'est qu'il avait raison, ce maudit Dubois, ajoutait, non sans colère, celui qui me faisait ce récit : notre protégé, à nous, a beaucoup moins de talent. » Parole profonde qui rend sensible le mal le plus grave dont nous ayons à souffrir aujourd'hui : le cynique parti pris des politiciens qui, arrivés par la faveur, veulent se faire un rempart de créatures ; pour cette espèce d'hommes, rien ne compte, ni le mérite, ni les services rendus, ni l'aptitude à une fonction quelconque, ni même leurs sympathies personnelles ; il faut pouvoir leur être utile, ou leur valoir une utile amitié.

On ne peut donc que souhaiter une extension la plus grande possible des pouvoirs du directeur du Conservatoire : autant de perdu pour la politique, autant de gagné pour la musique. Mais M. Dujardin-Beaumetz fera preuve d'un rare courage civique s'il contresigne une pareille mesure, réactionnaire au premier chef, et dans le vrai sens du mot, en un temps où l'on veut mesurer l'avancement des magistrats, des officiers et des professeurs, au nombre et à la qualité de leurs accointances et affiliations politiques. Il y aurait donc un endroit en France qui échapperait à la tyrannie jacobine, et où la valeur personnelle et professionnelle compterait pour quelque chose. Et ce lieu d'élection, ce temple de justice, cet asile de l'art pur serait justement le Conservatoire ? Après tout rien ne s'y oppose, et les écuries d'Augias, assainies par l'intrépide Héraklès, ont bien pu devenir une ferme modèle. A M. Dujardin-Beaumetz de se montrer l'égal d'Alcide, et nous lui tresserons des couronnes.

Une autre réforme est déjà accomplie, dont l'intérêt certes est moindre : il s'agit du conseil supérieur, dont font partie actuellement, outre le ministre, le sous-secrétaire d'Etat et le directeur du Conservatoire, les autorités suivantes :

Le chef du bureau des théâtres, M. d'Estournelles de Constant;

Le commissaire du gouvernement près les théâtres subventionnés, M. Adrien Bernheim ;

MM. Reyer, Massenet, Saint-Saëns, Dubois, Paladilhe, Henri Maréchal, Gabriel Pierné, Lenepveu, Taffanel, Widor, Duvernoy, Lefort et Warot.

A ces 18 membres on adjoindra MM. Bruneau, Dukas, Gédalge, Messager, et Véronge de la Nux, compositeurs ; Mme Rose Caron, MM. Guilmant et Vidal, professeurs ; MM. Albert Carré et Gailhard.

Certes il faut se féliciter de voir s'accroître, dans le conseil, le nombre des musiciens ; mais ne pouvait-on vraiment trouver de compositeurs plus connus que M. de la Nux, ou plus réels que M. Bruneau ? Et que viennent faire là, d'autre part, deux directeurs de théâtres subventionnés, alors que ces établissements sont déjà représentés, assez malencontreusement, par MM. Bernheim et d'Estournelles de Constant ? L'objet principal du Conservatoire est-il donc de former des chanteurs de théâtre et des com-

positeurs d'opéras comiques ? Il serait temps de dire adieu pour toujours à cette vieille erreur.

On parle enfin d'astreindre MM. les professeurs à faire au moins acte de présence, de temps à autre, à leur classe. C'est là certes une prétention intolérable, dont l'annonce seule a déjà amené la démission de deux comédiens fort connus. Cet exemple sera-t-il suivi par quelques musiciens? Nous voulons l'espérer.

Louis Laloy.



ÉCHOS

Conservatoire. — Les inscriptions des candidats aux examens d'entrée seront reçues jusqu'aux dates suivantes : chant (hommes et femmes), mardi 17 octobre ; violon, samedi 28 octobre ; flûte, hautbois, clarinette, basson, vendredi 3 novembre ; piano (femmes), lundi 6 novembre ; cor, cornet à pistons, trompette, trombone, jeudi 9 novembre ; contrebasse, alto, violoncelle, samedi 11 novembre.

Émile Zola musicien. — Sous ce titre paradoxal, le *Guide musical* publie un article intéressant, et justement sévère, de M. Julien Torchet. Zola, qui, dans les dernières années de sa vie, « affectait des opinions sur l'art musical », avait l'oreille fort mauvaise ; jamais il ne put chanter une gamme juste ; harmonie et mélodie lui étaient également inintelligibles ; la symphonie lui semblait un bruissement confus ; et dans l'opéra, il ne s'intéressait qu'aux paroles. En un mot, il possédait toutes les qualités qui, à en croire certains de nos confrères, bien placés pour le savoir, font le parfait critique musical.

Cependant il avait tenu, jadis, une partie de clarinette dans la fanfare du collège d'Aix, et il évoquait, non sans fierté, ce souvenir municipal :

« Je dois vous dire *qu'à cette époque* je n'avais pas du tout, mais pas du tout, l'oreille juste. Je n'ai jamais pu chanter, d'ailleurs. Or pour les bois, les flûtes, par exemple, ou encore *certains* cuivres, tels que le piston, avoir l'oreille juste est une condition *sine qua non*. Après mûres délibérations, on me confia la clarinette. »

On peut inférer de là : 1° que la clarinette n'est pas un instrument en bois ; 2° qu'on en peut jouer sans être musicien ; 3° qu'il n'en va pas de même pour certains cuivres exceptionnels, comme le piston ; 4° que Zola, au moment où il écrivait ces lignes, croyait avoir acquis le discernement des intervalles musicaux. Cependant il n'aimait point encore la musique. « Je nourris, écrit-il en son style d'éleveur, une certaine haine contre l'opéra et je ne me gênai pas pour le déclarer souvent. J'affectais le plus vif mépris pour l'art des doubles et des triples croches. »

C'est Alfred Bruneau qui réhabilita la musique à ses yeux (je n'ose dire à ses oreilles). C'est pour l'*Attaque du Moulin* qu'il rédigea un manifeste, où il y allait, lui aussi, de sa petite théorie du drame lyrique. « Ah ! musiciens, si vous vous touchiez (?) au cœur, à la source des larmes et du rire, le colosse Wagner lui-même pâlirait, sur le haut piédestal de ses symboles. »

Après cela, comment ne pas conclure, avec M. Julien Torchet, que « Zola n'avait et ne pouvait avoir aucun goût pour la musique » ?

Opéra-Comique. — Mlle Mathieu Lutz, second prix au dernier concours d'opéra comique, a débuté dans le *Barbier de Séville*, et enthousiasmé la salle par la grâce et l'esprit de son jeu et sa merveilleuse facilité de vocalise.

L'Opéra-Comique a repris *Werther*, le plus supportable peut-être des ouvrages de M. Massenet, et *Grisélidis*, dont on ne peut dire autant. En outre, on voit paraître alternativement sur son affiche *Carmen*, *Mireille*, la *Traviata*, le *Barbier de Séville*, la *Vie de Bohême*, *Manon*, *Louise*, le *Roi d'Ys*, *Lakmé*, *Mignon*, le *Domino noir*, le *Chalet*. Programme panaché, mais certes abondant.

Opéra. — Reprise d'*Armide*, avec Mlle Bréval, et débuts, dans *Samson et Dalila*, de Mlle Margyl, jeune beauté lasse des Folies-Bergère : elle a paru agréable et timide, à la façon de la Cavalieri. Une salle étincelante lui a fait un succès chaleureux, et M. Pierre Lalo loue avec raison ce « cordial enthousiasme, qui fait honneur à ces belles personnes et à leur esprit de solidarité ».

M. Armand Parent, dont on connaît le grand talent et le noble zèle artistique, a entrepris de faire entendre, pour la première fois en France, toutes les œuvres instrumentales et vocales de Beethoven. Huit de ses séances à la salle Æolian seront consacrées cet hiver à la réalisation de ce programme, les autres demeurant réservées à la musique française moderne : Fauré, Duparc, Franck, Ravel, Chausson, Magnard (première audition de son *Trio*), d'Indy, Debussy. En outre, au *Salon d'Automne*, le vrai salon des artistes, M. Armand Parent nous promet quatre séances de musique de chambre, où seront jouées des œuvres de Franck, d'Indy, Fauré, Debussy, Magnard et Ravel. Tous les amis de la musique s'uniront à nous pour féliciter M. Armand Parent des éminents services qu'il rend à notre cause.

Schola musicæ. — Cette nouvelle Schola vient d'être fondée à Bruxelles, 90, rue Gallait, par le grand artiste M. Théo Charlier ; c'est un institut supérieur de hautes études musicales comprenant tous les cours que comporte un enseignement musical complet.

Cet enseignement ne s'adresse pas seulement à ceux qui veulent acquérir une connaissance approfondie de la technique de leur art, mais encore à ceux qui, ayant des vues plus larges et une conscience plus noble de leur rôle d'artiste, cherchent, dans un enseignement indépendant mais attentif aux évolutions de l'art, la force d'affranchir leur esprit de toutes conventions et de l'orienter toujours vers un idéal plus élevé.

Nous ne doutons pas que ceux-là ne soient attirés par la *Schola musicæ* où M. Théo Charlier a su grouper autour de lui une jeune élite de musiciens qui se sont déjà fait connaître tant par leur talent hors de pair que par leur amour désintéressé de l'art. Qu'il nous suffise de citer MM. Charlier (chant), Bosquet (piano), E. Chaumont (violon et musique de chambre), J. Jongen (orgue et composition), L. Mary (violoncelle), etc...

L'éducation musicale sera complétée par des séances de musique de chambre et des conférences auxquelles seront conviés les membres protecteurs et les membres honoraires.

Festival Schumann. — Un festival Schumann en trois journées aura lieu au mois de mai 1906, à Bonn. On sait que Schumann est mort à Endenich, dans une maison de santé toute voisine de Bonn, et que c'est dans le cimetière de cette ville qu'il a été inhumé. Le programme du festival a été arrêté dans ses grandes lignes. Le premier jour, on exécutera une

symphonie et le *Faust* ; le second jour, une symphonie, une ouverture, le concerto pour piano, un chœur, etc. ; enfin le troisième jour, des œuvres non orchestrales, mélodies ou autres. Les fêtes seront placées, en ce qui concerne la musique, sous la direction de M. Joseph Joachim et de M. Grater. On sait que le célèbre violoniste a déjà dirigé en 1873 un festival Schumann.

Tourcoing. — A l'occasion du tournoi orphéonique qui aura lieu l'an prochain à Tourcoing, un concours de compositions chorales est ouvert aux conditions suivantes :

1° Chœur à 4 voix d'hommes pour la division supérieure, prix 300 fr. ;
2° Chœur à 4 voix d'hommes pour la première division, prix 250 fr. ;
3° Chœur à 4 voix d'hommes pour la deuxième division, prix 200 fr.

Les compositions devront être inédites. Pour tous renseignements, on est prié de s'adresser à M. Charles Wattinne, 4, place Victor-Hassebroucq, à Tourcoing, avant le 1er décembre prochain.

Une opinion du maëstro Mascagni. — Ce musicien napolitain rendait récemment un bel hommage à cette ignorance prodigieuse et à cette complaisance pour soi qui ont perdu l'école italienne. « Vous me direz, déclarait-il dans une interview, que les pays septentrionaux ont vu naître beaucoup de compositeurs et produit une littérature musicale admirée aujourd'hui dans l'univers entier. Il est vrai ; mais le musicien du Nord ne *fabrique* sa musique qu'à force d'études, de culture, d'érudition, de science, tandis que l'artiste latin, et surtout italien, la crée par une impulsion, spontanément, inconsciemment. Ecoutez-moi bien : la musique du savant est verticale ; la musique de l'artiste est horizontale. »

Sachons lire *entre les lignes*, remarque à ce propos notre excellent confrère l'*Occident* : M. Mascagni est un pur artiste, sa musique étant, de toute notoriété, une horizontale.

Helsingfors. — La saison de concerts s'annonce comme fort intéressante : on nous promet, outre diverses œuvres de l'école russe moderne, et principalement de Balakiref et Moussorgsky, les *Béatitudes* et *Psyché* de Cés. Franck, le *Prélude à l'après-midi d'un Faune* et des fragments de *Pelléas et Mélisande*, de Cl. Debussy.

Soirées d'Art. — Ces intéressantes séances, où le quatuor Capet interprétera tous les quatuors de Beethoven, et pour lesquelles on s'est assuré le concours de Mmes Litvinne et Raunay, de MM. de Greef, Lazare-Lévy, Léon Moreau, Alfred Cortot, auront lieu tous les jeudis, à 9 h. du soir, à partir du 9 novembre, à la salle des Agriculteurs, rue d'Athènes. Les demandes d'abonnements doivent être adressées au secrétaire des Soirées d'Art, 1, rue Blanche ; les conditions sont les suivantes :

Fauteuils d'orchestre	*1re série*	80 fr.
— —	*2e série*	64 fr.
Fauteuils de galerie	—	32 fr.

La Revue du Bien. — Des vers de Georges Lafenestre, de l'Institut, de P. Handrey, d'Eug. Hollande, la traduction d'un poème d'Ada Negri par Marc Legrand, une page colorée de Lorenzi de Bradi, de belles illustrations et des reproductions d'œuvres de Mlle Grabowska et de Rudolph Tegner, une chronique sur le dossier sanitaire des écoliers, par Ida R. Sée, un clair exposé de la plus vieille philosophie du monde, le « Taoïsme », par Victor Salacha, une bibliographie soignée, tel est le sommaire du dernier numéro de *La Revue du Bien*.

Annonçons que, par suite de son succès toujours croissant, cette jolie publication parisienne, qui a toujours sa direction et sa rédaction 83, boulevard Poniatowski, a dû transporter son administration (abonnements et annonces), 10, rue Auber, à la grande Agence anglo-américaine qui édite déjà des Revues tant françaises qu'étrangères.

Association générale des publicistes français — Nous apprenons la constitution de l'*Association générale des Publicistes français*, syndicat professionnel, dont le siège est à Paris, rue Grange-Batelière, nº 16.

L'*Association générale des Publicistes français* a pour but « de resserrer les liens de fraternité et de solidarité entre les écrivains français adhérents ; de défendre les intérêts moraux et matériels de la corporation ; de porter secours et prêter assistance à ses adhérents ; d'organiser une caisse de retraites pour ses membres ; de s'occuper de leur placement en cas de besoin ; de faire profiter ses membres de tous les avantages qu'elle pourra obtenir en leur faveur ou qu'elle pourra créer avec ses propres ressources.

Elle sera un puissant trait d'union entre tous ceux qui font profession de belles-lettres, sciences, éducation, journalisme, etc. ; elle est ouverte à tous les propagateurs de la pensée par la presse, la parole, la plume et sans distinction d'opinion ou de parti politique.

Le Directeur de l'*Association générale des Publicistes français* est notre confrère Alphonse Bévylle, auquel on peut s'adresser au siège, pour tous renseignements.

L'inauguration officielle et solennelle de l'Association aura lieu en octobre. Dès maintenant félicitons de leur généreuse initiative les promoteurs de cette œuvre qui sera, croyons-nous, considérable et à laquelle nous souhaitons la prospérité pour le bien qu'elle promet.

Société Beethoven. — Un groupe d'admirateurs de Beethoven a songé à réunir les vrais artistes, les amateurs éclairés ayant le culte des grandes œuvres du Maître, en une Société intime (société privée), dont la création permettrait une fois tous les ans l'audition des Quatuors à cordes et de quelques autres chefs-d'œuvre. Le Quatuor de la Fondation Beethoven (*Tracol*, *Monteux*, *Dulaurens*, *Schnékliid*) se met à la disposition de cette Société. La Société Beethoven donnerait cette année *10 séances*, salle de la Société de Géographie, boulevard Saint-Germain, 184. Pour tous renseignements, écrire à M. *Jacques Beltrand*, 69, boulevard Pasteur, Paris-XVᵉ.

Une surprise. — Elle sera pour le 1ᵉʳ novembre, le 1ᵉʳ avril étant vraiment un peu loin. C'est une lettre inédite de l'inégalable Mangeot, qui nous est parvenue quand le présent numéro était déjà sous presse : un pur chef-d'œuvre.

PAN.



Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



DIALOGUES DES MORTS

IV

Berlioz, Mendelssohn, *et quelques autres.*

Berlioz. — Ecoutez, Mendelssohn, vous qui êtes bien avec tout le monde, il faut que vous me rendiez un service.

Mendelssohn. — De grand cœur, mon cher Berlioz, n'en doutez pas ; si toutefois cela est en mon pouvoir. Mais il y a un siècle que je n'ai eu l'avantage de votre visite et, même, celui de vous apercevoir. Que devîntes-vous? Est-il vrai, selon le bruit qui court, que vous fréquentiez assidûment chez les Hellènes ?

Berlioz. — Hélas ! pour mon malheur !

Mendelssohn. — En effet, vous semblez affecté par quelque souffrance. Pardonnez-moi de ne l'avoir pas remarqué à la pâleur de votre visage. Je vous en prie, parlez : en quoi vous puis-je être agréable ou utile ? Il n'est rien que je ne fisse...

Berlioz. — Vous êtes le meilleur des amis. Eh bien ! cher Mendelssohn, je voudrais que vous alliez voir Hippocrate...

Mendelssohn. — Si vous souhaitez recourir à ses soins, je vous accompagnerai volontiers jusqu'à l'infirmerie : la route est longue...

Berlioz. — Y pensez-vous ? Me faire soigner par cet âne bâté ! D'abord je ne suis pas malade ; et puis, j'en sais plus que lui, si peu qu'il m'en reste. Ce n'est pas ça. Au fond, j'irais bien moi-même, mais nous avons eu une discussion assez vive à propos d'anatomie pathologique, à quoi il n'entend rien de rien. Bref, nous sommes brouillés à mort.

Mendelssohn. — Oh ! à mort... Evidemment c'est une manière de parler, car, ici, ces choses-là ne tirent pas à conséquence. En tout cas, comptez sur moi pour la démarche. Je

suis en bons termes avec Hippocrate. Que désirez-vous de lui ?

Berlioz. — Un flacon de laudanum...

Mendelssohn. — Du laudanum ? Mais il n'en a point. Vous n'ignorez pas combien il est hostile à toute innovation, aussi féru de sa science qu'attaché aux usages antiques. Il ne tolérerait jamais qu'on introduisît chez lui une goutte de ce médicament dont, vraisemblablement, il ne connaît même pas le nom.

Berlioz. — Malheur ! à qui m'adresser ? Ces damnés morticoles sont presque tous dans le Tartare, livrés aux Furies vengeresses.

Mendelssohn. — Certes, on n'en trouve guère en ces parages, et leur plainte parfois arrive jusqu'à nous, de l'hôpital où ils subissent la peine du talion. Quelques-uns, cependant, ayant peu pratiqué ou pas du tout...

Berlioz. — J'y songe : Haydn pourrait demander ça à van Swieten.

Mendelssohn. — Du laudanum ? Ce n'est pas précisément l'affaire du baron. Je serais surpris qu'il en possédât.

Berlioz. — Il pourrait me donner du sublimé corrosif !..

Mendelssohn. — Peut-être. Mais, mon cher Berlioz, — excusez, je vous prie, ma curiosité indiscrète, — dans quel but cherchez-vous à vous procurer des drogues de ce genre ? Auriez-vous dessein, dorénavant, de consacrer vos loisirs à la chimie ou à quelque occupation analogue ?

Berlioz. — Je veux m'empoisonner !!

Mendelssohn. — Hein ?... Vous...

Berlioz. — Oui, mon ami ! Vous avez l'âme haute, et, sous le masque de mélancolie sereine qui vous est familier, la chaude lueur de vos regards trahit une tendresse ardente. Ecoutez-moi : vous saurez me comprendre. J'aime avec frénésie, comme jamais je n'aimai, une femme admirable autant pour sa beauté que pour ses malheurs et ses vertus. Depuis que je l'ai vue, « mon cœur est le foyer d'un horrible incendie ; c'est une forêt vierge que la foudre a embrasée ; de temps en temps, le feu semble s'être assoupi, puis, un coup de vent... un éclat nouveau... le cri des arbres s'abîmant dans la flamme, révèlent l'épouvantable puissance du fléau dévastateur »...

Mendelssohn. — Je n'ose vous prêcher le calme à l'égard de transports dont le tourment ne va pas sans quelque douceur, mon cher Berlioz, mais votre cas n'est pas insolite en cet endroit des Enfers où le voluptueux Eros s'égare avec prédilection, car il goûte les vers et la musique. D'ordinaire, tout se passe le mieux du monde. Fûtes-vous moins favorisé ?

Berlioz. — Est-ce mépris, caprice, ou bien pudeur farouche ? Elle me repousse et me fuit. Bien mieux : elle se joue de moi !

Je la rencontre souvent, furtive et voilée, qui rentre à l'Enclos des Veuves après un pieux pèlerinage. Ses paupières battues et ses cheveux épars attestent qu'elle a sangloté sur l'autel de Junon. Elle montre quelque émoi de ma présence ; je la rassure et la supplie si fort qu'elle m'accorde un rendez-vous. Je vais au lieu qu'elle m'assigne, chez les Grecs, bien loin d'ici, et toujours je l'attends en vain, durant des heures qui me semblent des jours. Alors, je me sens devenir fou. Dans le silence et la solitude angoissée, « j'écoute mon cœur battre, et ses pulsations m'ébranlent comme les coups de piston d'une machine à vapeur, chaque muscle de mon corps frémit de douleur !... Affreux !.... » Mais, dès que je revois la perfide, je n'ai plus le courage de lui reprocher sa cruauté et son mensonge...

Mendelssohn. — Votre aventure est singulière. Une telle rigueur, cependant, apparaît peu de mode ici, surtout chez les veuves. Puis-je savoir le nom de cette impitoyable ?

Berlioz. — C'est la noble Andromaque, hélas ! C'est la fière héroïne dont l'infortune inspira la plus sublime page de mon chef-d'œuvre préféré. Je lui en chantai, par lambeaux, la grandiose épopée sonore. Elle demeure insensible à mon art comme à ma passion volcanique. « Oh ! malheureuse ! si elle pouvait comprendre un amour tel que le mien, elle se précipiterait dans mes bras, dût-elle mourir consumée de mes embrassements ! »

Mendelssohn. — Soyez certain qu'elle n'en mourrait pas ; moins ici que partout ailleurs. En vérité, mon cher Berlioz, j'admire la puissance de votre imagination et je vous envierais presque l'inépuisable trésor, si je n'étais témoin de l'extrémité où ses illusions vous induisent. Ne seriez-vous pas sous l'empire d'une suggestion, à tout le moins, spécieuse, que le prénom que vous portez semble particulièrement idoine à provoquer en l'occurrence ? Andromaque... Voyons ; encore qu'on ne vieillisse plus dès qu'on habite ces demeures, elle n'était pas jeune en arrivant. Je l'ai croisée quelquefois ; elle me parut plutôt fanée...

Berlioz. — Elle a l'immarcescible beauté et le port majestueux des déesses !...

Mendelssohn. — Sa stature, en effet, fut célèbre. C'est une grande femme qui a la tête de plus que vous. Quand elle se promène avec ses cinq enfants, haute, grasse et paisible, elle a l'air d'une honnête mère de famille. A vrai dire, elle sort souvent seule...

Berlioz. — Voudriez-vous insinuer...?

Mendelssohn. — Dieu me garde d'une calomnie ! Je ne saurais vous cacher, toutefois, que l'humeur que vous lui prêtez m'étonne. La renommée ne la proclamait pas si sauvage : inter-

rogez Hermione. En somme, en comptant Pyrrhus, elle eut au moins trois maris...

Berlioz. — Et je serai le quatrième !!!

Mendelssohn. — Hein!... Vous voulez épouser Andromaque ?!

Berlioz. — Oui, je le veux, car c'est la vertu qui l'arrête ! Je l'aime et je l'aurai malgré tout ! Je veux lui demander sa main, mettre à ses pieds et mon nom et mon être ! Si elle refuse, je m'empoisonnerai sous ses yeux !

Mendelssohn. — Mais, cher ami, vous oubliez où nous sommes. Vous parlez de mourir comme un vivant. Ici, vous en seriez quitte pour quelques nausées, tout au plus, à moins que vous n'ayez... la colique, si j'ose dire.

Berlioz. — Je souffrirais pour elle et devant elle ! Ainsi, jadis, je sus fléchir et décider Hariett : pauvre Ophélie que je croyais aimer, alors que j'adorais Shakspeare en elle, à mon insu. D'ailleurs, je peux bien vous l'avouer, mon cher Mendelssohn, sincèrement, je ne suis pas sûr d'être mort.

Mendelssohn. — Heu !... Assurément, il y a là-bas bien des gens qui ne le sont pas encore et qui mériteraient mieux que vous l'épithète. Néanmoins...

Berlioz. — Il doit y avoir erreur. *To be or not to be* !... Certes, c'est le mystère ! Mais je ne puis m'imaginer que les désirs et la torture dont je ressens le paroxysme soient le fait d'un cadavre ou d'une ombre. Ma chair frissonne et palpite, enfiévrée d'amour ! Elle aspire au bonheur suprême... ou veut le Néant ! ! Il me faut Andromaque ! ! ! Il me faut du poison ! ! ! !

Mendelssohn. — Mon bon ami, je vous en prie, calmez-vous. Vous en aurez ; je vais faire l'impossible. Mais ne criez pas ainsi ; vous allez ameuter tout le quartier. Tenez, voilà déjà quelqu'un qui accourt.

Berlioz. — Ah ! c'est ce toqué de Wagner ; je le reconnais à son costume de carnaval. Que loués soient les Démons ! Je vais lui demander un philtre : il a apporté ici toute la pharmacie d'Isolde.

Meyerbeer. — Illusdre Mendelssohn, klorieux Perliôtz, che fous zalue rezbecdueussement...

Berlioz. — Quoi ?... Mais, c'est Meyerbeer ! Quelle diable d'idée de vous déguiser en évêque ! Si Moïse vous pince jamais dans cet accoutrement !...

Meyerbeer. — *Was ?... Moses... Ach !* douchours sbiriduel, cet egzellent Perliôtz. Non, che ne suis bas téquissé : c'esd une rôpe te geampre gue Wagner m'a rezètée. Nous afons vait une bédide avaire enssemple. Mais che fous endentais gue fous barliez drès haut doud à l'heure. Fos choues sont dout rouches. Fous n'êdes bas vâgé ?

Mendelssohn. — Ce cher Berlioz est un peu souffrant...

Meyerbeer. — Ce n'est bas une malatie gondachieuse ?...

Berlioz. — Oh ! non ; n'ayez pas peur. Ça ne s'attrape pas entre hommes. Je ne suis qu'amoureux. Ecoutez, Meyerbeer ; vous m'avez toujours manifesté des sentiments cordiaux, et je vous ai prouvé maintes fois ma reconnaissance dans mon feuilleton des *Débats*. Je m'adresse à votre amitié : pouvez-vous me procurer... du poison ? !

Meyerbeer. — Tu boisson !... Tu boisson !... Bourguoi vaire, *allmaechtiger Gott* ? !...

Berlioz. — Il m'en faut ! Le dussé-je voler ! Dussé-je assassiner quelqu'un,... Minos, Pluton lui-même !...

Meyerbeer. — Elohim ! Adonaï ! Il est vou ! !

Berlioz. — Mais ne vous sauvez donc pas comme ça ! Ce n'est pas pour vous le faire avaler.

Mendelssohn. — Mon cher Meyerbeer, si vous pouvez donner quelque satisfaction à notre ami commun dans la circonstance, je vous en serai personnellement reconnaissant. Vous savez qu'il ne pourrait guère s'ensuivre rien d'irréparable, en l'espèce dont nous constituons le spectacle désormais éternel, et Berlioz serait content.

Meyerbeer. — Fous groyez gu'on n'aurait bas tes téssacréments ?

Mendelssohn. — Je n'en présume aucun pour vous, du moins.

Meyerbeer. — Eh pien ! alors...

Berlioz. — Vous en avez ? ?

Meyerbeer. — Beut-êdre pien. Addendez gue che revlégize..

Berlioz. — O mon ami ! Si vous faites cela... Ah ! disposez de moi comme un maître de son esclave !... Tout ce que j'ai vous appartient...

Meyerbeer. — Fous êdes drop chénéreux, mon ger Perliôtz. Che ne foutrais bas afoir l'air te brovider...

Berlioz. — Tout, vous dis-je, tout ! Tout, jusqu'à ma chemise !

Meyerbeer. — Fodre... Brésissément... Che benzais chusdement... Nous bourrions vaire un bedit égeanche... ou pludôt... Tides tong, est-ce que fous denez apzolument à afoir une gemisse, Perliôtz ?

Berlioz. — Hein ?... Ma foi ! C'est une vieille habitude,... mais, après tout, je m'en passerais fort bien pour ce que j'ai en tête.

Meyerbeer. — Fous safez, guand on n'en a gu'une, on ne beut bas en geancher. Il faut mieux en afoir teux ou bas tu dout ; est-ce bas? Et bis, fraiment, la mienne est drop ussée ; elle est intigne te fous, mon illusdre ami... Diens ! bour ce

gue fous temandiez... che grois que ch'ai chusdement la poîde tans ma boge...

Berlioz. — Meyerbeer, ma chemise est à vous! Vous l'aurez dans une heure! Donnez!...

Meyerbeer. — Vaides addenzion gue c'est un boisson drès fiolent...

Berlioz. — Enfin, je l'ai!! Laissez-moi vous serrer dans mes bras! Oh! merci!

Meyerbeer. — Brenez carte, brenez carte! Fous allez tégirer le blasdron. Bermeddez gue che dâde la doile!.. *Ach!* fous afez une cholie ébincle te grafade en tiamants. C'esd au moins un gadeau te l'Embéreur te Ruzie?...

Berlioz. — Prenez-la, mon ami, mon sauveur, mon frère!... Enfin, je l'ai! Je te contemple et te bénis, poison qui vas m'ouvrir un ciel d'ivresses et de béatitudes, ou me plonger dans l'abîme glacé des ténèbres, dans un gouffre de nuit irrévocable et annihilatrice!!...

Mendelssohn. — Dites donc, Meyerbeer, qu'est-ce que vous lui avez fourré là? Cela ne le rendra pas trop malade, au moins?

Meyerbeer. — Oh! non; soyez dranguille. C'est te la boutre te lygobote gue Wagner m'a tonnée bar tezus le margé, bazégué ch'ai droufé une bunaisse tans la rôpe te geampre.

Berlioz. — ... Maintenant que je te possède, ô poison tutélaire, mon âme est libérée du poids qui l'oppressait, je commande au Destin et je vaincrai l'Amour qui me résiste! Courons découvrir l'implacable! Andromaque, un autre Hector t'appelle! Réponds à sa voix qui t'implore!..

Meyerbeer. — Guoi?.. Antromague?.. C'esd Antromague gue fous gergez? Che fiens chusdement te la rengondrer afec Atam...

Berlioz. — Avec Adam!... Eve était là aussi, j'espère!

Meyerbeer. — Efa?!.. *Ach!* mais non, mais non. Afec Atam le gombossideur; Atolve, fous safez pien, l'audeur tu *Jalet*.

Berlioz. — Le misérable! C'est donc pour ça qu'elle ne comprend pas ma musique! Que va-t-elle faire chez ce triple crétin?..

Mendelssohn. — Oh! rien qui ne soit fort licite... Je me souviens à présent. On m'a dit qu'il lui donne des leçons de solfège.

Meyerbeer. — Fous groyez?.. En dout gas, mon ger Perliôtz, si fous afez l'indenzion te vaire te la mussigue afec elle, che grois gue fous berdrez fodre demps et fodre beine. Elle n'a bas l'air d'afoir peaugoup te tisbossizions; et bis, elle est drop barèzeusse. Guand che les ai aberzus tans le posguet, ils

ne drafaillaient bas tu dout à geander tu zolvèche. Ils se barlaient dout pas et elle édait azisse zur les chenoux t'Atam...

Berlioz. — Sur ses genoux! Mon Andromaque! Mort et Enfer! C'est donc lui qu'elle aimait! Titania et son âne, alors, ô Shakspeare!! O Désespoir! Ma bien-aimée, la veuve et la fiancée d'Hector! Ce n'est plus assez du poison. Que le feu me réduise en cendres, me consume et m'anéantisse! Le Phlégéthon sera mon crépitant tombeau! Je cours me jeter dans ses flots de flammes, et son torrent de soufre submergera, sans les pouvoir éteindre, le brasier de mon cœur et la lave bouillante de mon inextirpable amour!!

Mendelssohn. — Berlioz, écoutez!... voyons, mon cher ami!...

Meyerbeer. — Gu'est-ce gu'il a?.. Mais il va prûler auzi sa gemisse!! Perliôtz! Perliôtz! Addendez! Che ne suis bas zûr! je grois gue che me suis drombé! Vous allez apîmer fodre gemisse! Perliôtz! mon ger Pierliôtz!...

Mendelssohn. — Quel scandale, mon Dieu! Que va-t-il se passer?..

... — Arrêtez-le!...

Mendelssohn. — Ciel! quel est ce nouveau vacarme?...

Wagner. — Arrêtez-le! Arrêtez-le! C'est un voleur! Prenez-lui ma robe de chambre!... Ah! vous avez laissé fuir Mendelssohn!... Par où est-il parti?...

Mendelssohn. — Que voulez-vous dire?... De grâce, mon cher Wagner, reposez-vous un instant. Vous êtes hors d'haleine.

Wagner. — Il s'est échappé, *der Schuft!...*

Mendelssohn. — De qui donc parlez-vous?

Wagner. — Le voilà!!.. Filou, crapule, tu... Ah! c'est toi, papa...

Liszt. — Richard, je t'en conjure, ne te mets pas dans des états pareils! Qu'est-il arrivé encore, mon Dieu?...

Wagner. — C'est cette canaille de Meyerbeer... Mais, tu es au courant, papa, tu peux en témoigner devant Mendelssohn...

Liszt. — Oh! cher Félix, pardon, je ne vous voyais pas.

Wagner. — Tu sais l'entrevue qu'il m'avait promise, contre ma robe de chambre...

Liszt. — Oui, oui, avec Eschyle, Sophocle et Spinoza...

Wagner. — Et Platon... Eh bien! c'était aujourd'hui. Il est venu me prendre ce matin pour m'y conduire. Sans défiance, je lui donne la robe mauve, comme c'était convenu, et il l'endosse aussitôt, en me conseillant ma jaune; — celle en satin, que voici, doublée de velours frappé orange. Ça aurait dû me faire ouvrir l'œil. Enfin, je m'habille et nous filons. Il m'emmène par des chemins détournés, jusqu'à une gorge sablonneuse et

sombre où s'étiolaient quelques oliviers rabougris. Là, il m'abandonna, sous prétexte que les Juifs ne pouvaient aller plus loin sans une carte de visite de Salomon, délivrée contre espèces à sa banque. Il m'indiqua le fond du ravin où j'étais attendu par le pédicure de Platon, un Français que tu as dû connaître à l'Institut. Tu ne devinerais jamais qui...

Liszt. — Un pédicure académicien ?!..

Wagner. — Cousin, le grand Victor, « Môssieur Cousin » lui-même ! Platon s'en sert aussi pour faire ses commissions, et cette fripouille de Meyerbeer m'assura que « son ami Goussin » avait fixé ici le rendez-vous et se chargeait du reste. Un peu décontenancé, je l'avoue, j'avançai à tâtons vers l'endroit désigné : pas un chat ! Craignant d'être arrivé trop tôt, je posais déjà depuis un bon quart d'heure, quand j'ouïs quelqu'un tousser sourdement à ma gauche. Je me retourne : personne ! En me penchant, je découvre devant mon nez une porte de bois. Une autre toux répond à mon heurt impatient ; je pousse l'huis qui cède et je pénètre dans une grotte où il faisait noir comme dans un four. De plus en plus ahuri, je demeurais coi, un peu intrigué par de légers grincements qui parvenaient à mon oreille, lorsque, soudain, retentit une sonnerie électrique ; j'entends le bruit d'un piano jouant une polka stupide, des appels confus, des pas dégringolant des escaliers, des chuchotements, des froissements d'étoffe ; un rideau s'écarte, au bout du couloir où je me trouvais, laissant passer un rayon de lumière et des bouffées de parfums violents. Je regardai dans l'ombre autour de moi et distinguai trois individus accroupis sur le sol. L'un polissait des verres de lunettes, son voisin ajustait des baleines sur un manche de parapluie, tandis que l'autre, dans un coin, grattait tranquillement sa vermine. Je les reconnus avec stupéfaction. Tout à coup, à l'entrée du salon, je vis apparaître Mardochée, qui tenait à la main un flambeau. Abusé par la couleur de ma robe, le complaisant personnage m'invitait en souriant à le suivre et faisait signe à Tobie, qui vint me proposer une lorgnette d'occasion et me tendit un programme imprimé sur un éventail. Je ne pus maîtriser ma colère. J'éclatai, mais, dès le premier mot, se croyant mystifiés et bravés, ma voix déchaîna leur fureur. Mardochée me cria : Raca ; Job me lança une poignée de poux à la tête ; Jonas brandit son instrument comme un épieu et m'assaillit par derrière. Je ne sais comment je suis sorti de ce repaire immonde... Ah ! il me paiera ça, Meyerbeer !

Liszt. — C'est inconcevable. Je ne l'aurais jamais cru de lui. Mais voyons, Richard, es-tu bien sûr qu'il soit fautif ? Il ne t'a pas parlé de porte.

WAGNER. — Il savait parfaitement où il m'envoyait, le mufle !

MENDELSSOHN. — Peut-être, et même, évidemment, si vous voulez, mon cher Wagner ; mais, en somme, il n'avait pas choisi la place. Ce monsieur Cousin... C'est bien bizarre...

WAGNER. — Oh ! lui, c'est un idiot. Je l'ai connu : il est trop bête pour avoir été complice. C'est ce bandit de Meyerbeer qui m'a joué ce tour-là pour m'escroquer ma robe de chambre. Mais il ne la gardera pas longtemps ! Je finirai bien par l'atteindre!... C'est lui !!... Ah ! *Schweinhund !...*

MEYERBEER. — Hatschoum ! Haaatschum ! Haaaatsch...

WAGNER. — ... Brigand ! Traître ! Coquin ! Rends-moi ma robe de chambre !...

MEYERBEER. — Au zegours ! A l'az... Hatschim !... A l'azazin !... Hatschum !... Au zeg... Haaatschi !... tschi !... tschi !...

LISZT. — Richard ! Richard ! Je t'en supplie !...

MENDELSSOHN. — Mon cher Wagner!... Lâchez-le, il étouffe ! Voyez...

MEYERBEER. — Hitsch... hitsch... hiiitschoum !.. Cr... Crâze ! Au zegours ! Crâz... tschu !... tschou !...

WAGNER. — Ce sont des singeries !... Filou !... Menteur !...

MENDELSSOHN. — Mais non, laissez-le respirer !... Vous voyez bien qu'il est indisposé...

MEYERBEER. — Tschi !... Tschou !... Crâze !... Tschou !... ne me vaides pas te mal !... Haaaatschi !.. Fous allez tégirer la gemisse... tschum ! tschi ! tschoum !...

LISZT. — Rassurez-vous, mon cher Meyerbeer. Ne tremblez pas ainsi. Venez, asseyez-vous. Voulez-vous un mouchoir ?

MEYERBEER. — Ui, oh ! ui... tschou ! tschou !...mer... tschu !... tschi !... t..t.. t.. tschoum !...

LISZT. — Mouchez fort !.. Là !.. Essuyez-vous un peu le menton.

MENDELSSOHN. — Tenez, reniflez un peu d'eau... Maintenant, mouchez... Encore... Voici un autre mouchoir... Eh bien ! cela va-t-il mieux ?

MEYERBEER. — Ui, ui, un beu... Haaatsch... Merzi pien... Tsch... ssé !... tschi !...

MENDELSSOHN. — Mais, que vous est-il donc arrivé, mon pauvre Meyerbeer ?

MEYERBEER. —C'est Perliô... tschim !... Perliôtz...Il est tefenu vou ! Doud à vait vou !...

WAGNER. — Parbleu ! il l'a toujours été. Qu'est-ce que vous nous radotez là ?

MEYERBEER. — Che... Che ne radode bas... Che tis la féri... Tssou !.. Haatsch... Che fous tonne ma barole t'honneur !... Il est tefenu vou à lier. Fous safez, Pardholti, guand ch'ai gouru

abrès lui doud à l'heure, bassegu'il foulait se noyer tans le Vléquédon bour prûler sa gemisse, ch... tschum !... che ne l'aurais chamais raddrabé. Heureussement, il est dompé bar derre. Ch'ai ezayé te le galm... tschi !.. galmer. Che lui ai tit gue che m'édais drombé bour Atam, mais il ne me m'a bas gru. Alors, che lui ai tit que c'était bas pien te carter le boisson et la gemisse dous les teux... Tschoum !.. Alors, il est tefenu vurieux. Il s'est lefé, il s'est téshapillé dout endier et il a grié : « Denez, la foilà et le boisson afec ! » Et il m'a chedé la gemisse et la poîde à la vicure... Tschi !.. Tsssi ! Alors, la poîde s'est ouferde et... Tsssoum !... Tsch... et che me suis mis à édernuer...

MENDELSSOHN. — Mon pauvre ami ! Enfin, ce ne sera rien.

LISZT. — Et Berlioz ?...

MEYERBEER. — Il est bardi gomme un vou, en griant : « Che feux me fencher t'apord afant te bérir bar le veu ! » Il est bardi tu gôdé tu posguet... Tschu !.. Heureussement, il ne sait bas au chusde où c'est. Il a gouru gomme un vou afec ses crantes champes ; il afait carté gue ses jauzeddes et ses poddines.

LISZT. — Quoi ! il était nu ?..

MEYERBEER. — Dout nu, nu gomme un fer... Che... Hatschum !... Che fous tis qu'il est vou.

LISZT. — Le malheureux !

MENDELSSOHN. — C'est un scandale désolant.

WAGNER. — Peuh ! Il a toujours été comme ça.

MEYERBEER. — Moi, che ne boufais blus m'arrêder t'édernuer, afec cedde mautide boutre te lygobote !.. Tssoum !..

WAGNER. — Ah ! c'est ma poudre ! Eh bien ! vous ne l'avez pas volé, votre rhume ! Si vous ne m'aviez pas filouté ma robe de chambre...

MEYERBEER. — Viloudé ?.. Che... Che ne fous ai bas...

WAGNER. — Mais vous allez me la rendre à l'instant, ou bien gare à toi, canaille !..

LISTZ. — Richard, Richard, calme-toi ! Il va te donner des explications ; je suis certain...

WAGNER. — Pas besoin d'explications ! Il ne sait que mentir, l'escarpe !...

LISZT. — Richard ! Voyons, Richard !

MEYERBEER. — Mais che ne gombrends rien... Che... Tschi !... Che...

LISZT. — Eh bien ! il paraît que Cousin n'était pas là...

MEYERBEER. — Guoi ! guoi !... mon ami Goussin ?... Il...

WAGNER. — Oui, votre « ami Goussin » ! Vous vous êtes fichu de moi !...

MEYERBEER. — Che... Alors, fous n'afez bas édé au rentez-fous ?

WAGNER. — Au rendez-vous !... Est-ce que c'était chez Mardochée, par hasard ?...

MEYERBEER. — Gez Martogée ? ! *Ach ! du grosser Gott !* Marto... Egoudez... che n'afais bas ossé fous tire... Ce tiaple de Goussin ! Ch'aurais tû fous bréfenir, c'est frai ; ch'ai eu dort. Il... Tschi !... Il m'afait bourdant pien bromis. Il est resdé drop longdemps gez Martogée...

WAGNER. — Qui ça ?... Cousin ?

MEYERBEER. — Mais ui. Il y fa bresque dous les chours bour foir la Tugèze te Lonquefile...

LISZT. — La duchesse de Longueville ?...

MEYERBEER. — Mais ui, mais ui. Fous safez pien, zelle gu'il a vait un lifre tezus et gu'il édait amoureux te son bordrait. Elle monde drès pien à jual. Martogée l'a encachée tans son gassino bour les egzerzises te haude égole. Goussin ne mangue bas une rebréssendazion. Fous n'afiez gu'à le temanter à Yôp ou à Dôpie... Ch'aurais tû fous bréfenir, bartonnez-moi, mon ger Wagner.

WAGNER. — Qu'est-ce que c'est cette histoire-là ?

MEYERBERR. — Che fous tonne ma barole t'honneur. C'édait gonfenu afec Goussin. Ah ! il fa êdre pien rezu bar Bladon ! Mais che fais dâger t'arrancher za. Che... tschi !... Fous aurez un audre rentez-fous, che fous carandis...

WAGNER. — Vous ne me montez pas encore un bateau ?...

MEYERBEER. — Che fous chure zur...

WAGNER. — Mais pourquoi m'avez-vous fait mettre ma robe jaune ? Quand Mardochée m'a vu...

MEYERBEER. — Elohim !... Il a gru... *Ach !* che n'afais bas benzé. Ch'ai tit za, bassegué c'est la blus pelle te dous les gouleurs ; elle est *Kodesh Kodâshim* ; c'est la gouleur tu zoleil et tes édoiles tans le ziel...

WAGNER. — Et des « louis d'or » sur la terre, hein ?

LISZT. — Enfin, tu vois, Richard, combien tu fus injuste.

WAGNER. — Je n'en suis pas si sûr que ça...

MEYERBEER. — Egoudez, Wagner, si fous foulez, che... tschi !.. che... Eh pien ! denez... che fous rends la rôpe te geampre chusgu'à l'audre rentez-fous !... Foulez-fous ?

WAGNER. — Non, ce n'est pas la peine. Votre offre suffit pour me convaincre. Décidément, Meyerbeer, je vous ai méconnu ; vous êtes un bon bougre, au fond. Je compte sur vous. Voulez-vous une prise de tabac ?

MEYERBEER. — Une... Oh ! non, merzi. Che... tschum !... Bas à bréssent.

MENDELSSOHN. — Rentrez chez vous prendre un peu de repos, cher ami.

Liszt. — Oui, tâchez de dormir une heure ou deux.

Meyerbeer. — Est-ce gue fous afez pezuin te fos mougeoirs ?...

Liszt. — Mais non, mais non. La Princesse m'en a encore envoyé trois douzaines. Gardez-les, j'en rendrai un à Mendelssohn.

Meyerbeer. — Oh! merzi, merzi. Oh ! fous êdes pien aimaple... Eh pien ! Adcheu, Che... *Ach!* Et ma gemisse !... Adcheu ! Merzi pien. Che... che fais me gouger un beu... Diens ! foilà Atam...

Adam. — Bonjour, cher Maître,... chers collègues... Pardon d'interrompre votre entretien. Vous n'auriez par rencontré, par hasard, Andromaque ?

Wagner. — Andromaque ? !

Meyerbeer. — Antr... tschoum !

Mendelssohn. — Mais non, mon cher Adam, non ; nous n'avons vu personne.

Adam. — C'est curieux. Où a-t-elle pu passer?

Mendelssohn. — N'était-elle pas en votre compagnie ?

Adam. — Mais oui. Figurez-vous : j'étais en train de lui donner une leçon de solfège, comme elle m'en a prié depuis quelque temps, quand, au beau milieu d'une gamme chromatique, nous entendîmes, non loin de nous, des exclamations incohérentes mêlées à un bruit de galop et de branches brisées. C'était Don Quichotte, dans le costume inconvenant que vous savez...

Meyerbeer. — Eh ! Eh! c'est le fôdre, mon ger Atolve.

Adam. — Le mien ?

Meyerbeer. — Tame ! le gosdume t'Atam. Hi ! hi ! hi !.. Hatschou !..

Adam. — Ah ! Ah ! très joli. Compliments, cher maître. Mais vous êtes enrhumé ?

Meyerbeer. — Ze n'est rien, ze n'est rien ; gondinuez. Alors...

Adam. — Eh bien, il courait d'une vitesse effrénée, avec des gestes extravagants, selon son habitude. Je remarquai seulement que le malheureux insensé s'était chaussé d'une paire de bottines et avait rasé sa moustache. De l'endroit où nous nous trouvions nous aperçûmes soudain sa longue et maigre silhouette qui se dressait comme un fantôme et sautait comme un pantin articulé. A cette vue, Andromaque poussa un petit cri de stupeur; ses yeux s'agrandissaient d'effroi, jusqu'à sembler lui sortir des orbites. Elle bondit, terrifiée, et se sauva sans pouvoir proférer une parole. Je l'appelai vainement et je suis très inquiet, car elle avait visiblement perdu la tête. Imaginez-vous que, dans son trouble, au lieu de fuir le forcené, elle se dirigeait du même côté que lui. Elle avait l'air de le poursuivre. Je suis très inquiet vraiment, très inquiet...

Meyerbeer. — Ne fous dourmendez bas, mon ger Atolve. Il ne lui arrifera rien te crafe. Che fous tonne ma baro... Haatsch..!

Adam. — Oh ! je sais bien qu'elle n'en mourra pas.

Mendelssohn. — Evidemment, cher ami. Ici, n'est-ce pas ?... C'est ce que je disais tout à l'heure à Berlioz. Attendez patiemment son retour.

Adam. — C'est peut-être ce que j'ai de mieux à faire.

Meyerbeer. — Zerdainement ; c'est le blus raissonaple. Dout te même, Atolve, elle est pien nerfeusse, cedde Antromague, et bis, elle n'a bas peaugoup te tisbossizions bour la mussigue. Zi... tssou ! Zi che fous tonne un pon gonzeil, c'est te gerger une audre élèfe te zolvèche.

Jean Marnold.



ESQUISSES MUSICALES D'OUTRE-MANCHE (1)

II

LA MUSIQUE ET LA RELIGION.

The blackbird amid leafy trees,
The lark above the hill,
Let loose their carols when they please,
Are quiet when they will.
(Wordsworth, *The Fountain.*)

Il est des considérations auxquelles on se livre quasi spontanément, sans savoir quelle en est la cause directe ; on s'y laisse entraîner comme au fil de l'eau une barque ; l'on met au vent la voile, et de voguer, de voguer !... J'imagine que tel devait être mon cas, certain matin de mars ou d'avril, où, en compagnie d'un ami de très lointaine enfance — un des rares, je dévalais, par Victoria-Street, cette succession de rues agitées, tumultueuses, bordées de ruelles sombres, qui conduit de la Banque à Saint-Paul. Un tantinet rêveurs tous deux et philosophes, nous nous étions vite abstraits du brouhaha confus de cette immense ruche humaine. Nous suivions le trottoir, les yeux fixés au sol, dans une méditation un peu vague, effet peut-être du brouillard qui, sans être très épais, enveloppait les choses d'un voile laiteux à peine diaphane, leur donnant des airs de lointains imperceptibles, fondant les contours dans un ensemble où tout s'ébrouait, vaporeux, et jetant partout une moiteur maladive. Ce fut mon ami qui, le premier, rompit notre silence :

« Etrange coloration des objets, selon les jeux de la lumière et les caprices du temps. Londres, la ville affairée, n'a-t-elle pas en ce moment les aspects d'une cité de rêve ? »

(1) Suite. Voir le *Mercure musical* du 15 octobre.

Je le savais poète assez, peintre un peu, musicien beaucoup. Cette réflexion me fit sourire.

« Au fait, poursuivit-il, il y a un sens profond dans toutes choses : les plus menues comme les plus grandes. Il n'est rien qui, sous les reflets d'une pensée, ne laisse jaillir un aperçu nouveau, une idée. La fécondité intime des choses est inépuisable ; c'est un prisme ou, si vous préférez, un diamant qui, selon qu'on le retourne sur telle ou telle facette, change d'éclat et de beauté... Tenez, avez-vous lu Wordsworth ? — Puisque nous sommes en Albion, il est permis de le citer. Or bien, le grand lakiste n'a-t-il pas voulu voir dans les moindres riens « un poème » ? Et quant à vous parler de Tennyson et de la musique de son vers, je m'en sens incapable ; il faudrait ici son cadre de paysages, quelque chose comme ces jolis émaux et ces fines ciselures anciennes où l'on s'arrête, attentif, pour songer.

— Voyons, dis-je, quelle est votre thèse ?

— Profane ! s'écria mon enthousiaste compagnon, en frappant du pied le trottoir ; ne l'entrevoyez-vous pas ?

— Sans doute, vous êtes symboliste ?

— Parfaitement. Nous y voilà... L'idéal donc, pour tout art, c'est d'être un symbole, aussi adéquat qu'il se peut, d'une conception ou d'un objet. Or, le plus « symboliste » des arts, c'est la musique. Dites donc le contraire et que ce n'est point là sa couronne ?

— Je vous voyais venir, fis-je tout de suite.

— Soit ! Plus l'idée est élevée, et plus élevée aussi la plastique de l'art qui la doit représenter. Il me vient en mémoire une ou deux phrases de Carlyle, ce demi-halluciné qui, pourtant, eut des jets de génie. « Musical ! que de choses en ce mot ! Une pensée *musicale* est celle que rend un esprit qui a perçu la mélodie reposant en germe dans son sein. Tout phénomène intérieur est mélodieux ; il est de sa nature de s'exprimer par un *chant* (1). » Et donc, le sentiment religieux peut-il se traduire autrement que par la musique ? N'avez-vous pas lu, dans le livre des Psaumes, cette exclamation soudaine du poète que fut David : *Domine Dominus noster*, *quam admirabile est nomen tuum in universa terra !*... C'était le soir... Sur sa terrasse, en présence de ce ciel clair d'Orient, au milieu d'une de ces nuits calmes comme on en voit là-bas, il rêvait aux étoiles, et c'est dans une explosion d'inspiration que, saisissant sa harpe, il la fit frissonner au contact de ses élans, et chanta...

Nous venions de déboucher sur la place de Saint-Paul. Le

(1) *On Heroes and Hero Worship.* — *The Hero as a Poet.*

brouillard était moins intense, un tissu savant formé de fils féeriques si ténus qu'un souffle les dissiperait. L'immense cathédrale anglicane aux teintes noires, un peu lourde, un peu massive, écrasant de son poids les colonnes de l'entrée, s'enlevait devant nous sans trop de charme, et je vis que mon ami paraissait mécontent. Nous entrâmes.

Le service était commencé, car un ministre en long surplis blanc et en favoris, debout devant un pupitre, à gauche de la nef centrale, lisait la Bible, d'une voix lente, monotone, réglée au métronome, sans inflexions ni nuances, sans un tressaillement, ni dans le verbe ni dans le geste. Quand il eut fini, l'orgue sembla répondre un *Amen* prolongé. Les notes, d'abord très douces, puis plus fortes, inondèrent peu à peu l'édifice, bourdonnant dans les coins, s'enroulèrent dans le dôme doré où on les entendit se perdre ; puis, tout à coup, ce fut comme un giclement de voix enfantines, agréables et flexibles, qui montaient, d'une ascension passionnée ; d'autres voix fusaient de toutes parts, se mêlant, fuyant, s'unissant comme les vagues de la mer ou comme les exclamations d'une foule mue par un sentiment unique, mais où chacun s'exprimerait à sa manière. Abrité derrière le tombeau du duc de Wellington, somptueux revêtement de misérables restes, je frémis d'instinct à ces accents : j'avais reconnu l'*Alleluia* de la *Création* de Haydn... Puis, graduellement, cette explosion fervente parut s'apaiser, plus contenue, plus reposante, et se termina dans un silence qui donnait des avant-goûts d'extase... L'écho des voix, marié aux dernières roulades de l'orgue, erra encore dans la nef pour prolonger le saisissement qui nous tenait. Le ministre remonta à son pupitre et s'en vint relire un nouveau chapitre de la Bible, celui où Jésus, triomphateur pacifique, s'avance vers Jérusalem tandis que le peuple l'acclame. Il y eut quelques invocations sur un ton lent et nasillard ; puis le chœur exécuta l'hymne : *Le Seigneur est mon pasteur...*, œuvre un peu mièvre et de grâce sentimentale, romance religieuse. Et toujours ces petits gosiers de soprani, lançant avec assurance leur petite voix vers le ciel...

Quand nous sortîmes, le brouillard avait complètement disparu ; même un mince rayon de soleil, bien pâle, bien jaune — le sourire d'un poitrinaire, — se risquait sur la ville. En bas, la rue descendait, faisant une pente assez raide, la hauteur de Ludgate-Hill dont Saint-Paul occupe le sommet ; des omnibus allaient et venaient, chargés de foule, et c'était l'agitation coutumière, fiévreuse et inlassable. « Hum ! fit mon ami, comme pour rappeler une impression pénible, je crains fort que cette musique ne provoque, chez ce peuple, la sentimentalité reli-

gieuse aux dépens de la véritable religion. Du mysticisme et pas de dévotion !.. »

Et, comme je le regardais, un peu vexé :

— « Ces gens-là, prononça-t-il — en étendant légèrement sa main vers la foule qui grouillait dans la rue, — des fabricants et des banquiers ; conserves alimentaires et chèques sur la maison X. Voyez donc partout les affiches de réclame... Bah ! »

Et il ne souffla plus mot, méprisant.

*
* *

Et peut-être n'avait-il pas tout à fait tort, mon ami, encore qu'il se fût exprimé d'une manière paradoxale. Je m'en rendais de plus en plus compte, tandis que nous retournions, serrés sur les banquettes de velours rouge de l'omnibus. Ce qui m'avait frappé dans l'exécution de Saint-Paul, et les autres que j'avais entendues auparavant, là et ailleurs, c'était l' « artificiel » de cette musique religieuse. Certes, il y a de la puissance et une expression remarquable dans un Haydn, et j'avais pu m'en rendre compte tout à l'heure ; mais un fait s'imposait à moi : les Anglais, de même qu'ils manquent d'une musique profane de premier ordre, manquent aussi de musique religieuse, je veux dire originale, fortement marquée. Encore ici, ils sont contraints de butiner, de faire de l'éclectisme pour trouver ce qui leur fait défaut. Ils prennent ici et là et s'assimilent comme ils peuvent ces multiples éléments ; mais de former, eux, une musique capable de traduire leurs sentiments intimes d'adoration, une musique psychologique où seraient concentrés ces élans ardents de l'âme religieuse perdue dans la contemplation du monde divin, en communion intense avec les idées suprasensibles et surnaturelles, ils n'en ont pas la force, et j'en dirai la raison.

Serait-ce que l'inspiration artistique les trahit et les abandonne ? Il est impossible de répondre d'un mot. Je déclarais l'autre jour que dans la chanson légère, ailée, chose d'un temps, genre éthéré, les Anglais semblaient avoir excellé ; et pourquoi, je crois l'avoir exposé également. Par un phénomène analogue, dans le domaine religieux, là où l'âme anglaise se complaît surtout, c'est dans les hymnes, ces hymnes mystiques, sentimentales, saturées d'une buée de piété tendre et dolente, imprécise aussi et fuyante ; ces hymnes soupirantes, d'une dévotion vague, elles sont délicieuses, elles bercent, elles caressent comme un souffle très léger de brise d'été. Seulement, les fortes aspirations, les ascensions sublimes, qui partent comme des flèches de feu, les palpitations inexprimables qui animent la musique d'un Palestrina, d'un Soriano, d'un Victoria, les

Anglais ne les ont pas. Et cela tient, à n'en pas douter, au caractère de leur religion, faite de mysticisme et de sentimentalité sans limites définies. Cependant, l'importance qu'ils accordent à la musique d'Église est évidente ; ils en sentent la présence indispensable dans leur culte et s'imposent, pour cela, de grands sacrifices. Peu d'églises de l'Etablissement ou des partis dissidents sont dépourvues d'un chœur. Alors, véritablement, seraient-ils radicalement impuissants, voués à la stérilité ?

Vous allez penser que j'anticipe la conclusion avant d'en avoir fourni les éléments et les prémisses. Mais il ne s'agit pas d'une théorie qui me tiendrait à cœur ; il s'agit d'un fait psychologique, très facile à analyser dans ses grandes lignes. J'en veux tracer l'ébauche rapide.

A l'acte d'adoration doivent concourir toutes les puissances d'un être, se composant toutes et se résorbant en un même objet : Dieu médité, adoré, loué publiquement ou dans le sanctuaire inviolable du « moi ». Il ne m'appartient pas ici de parler de ce culte intérieur. D'autre part, le culte extérieur requiert un ensemble où chaque chose a un sens, est un symbole, une puissance d'évocation, comme un pont jeté entre le monde sensible et le monde divin. Ceci en est la charpente, et elle est indispensable. L'homme est ainsi fait qu'il lui faut, même et surtout dans ses relations avec l'Infini, se servir de choses palpables, symboles plus ou moins parfaits d'un ordre d'idées et de conceptions infiniment plus élevées, au moyen desquelles il s'approchera davantage de son idéal. Vouloir lui nier cela est une utopie, une tentative manifestement antihumaine et par conséquent ruineuse. Je n'ai pas à insister sur ce principe dont on pourrait, à travers l'histoire, suivre l'application ; mais cette tentative fut celle de la Réforme. L'Angleterre y a perdu la splendeur de son culte et y a gagné la froideur de ses temples. On ne joue pas impunément avec des sentiments enracinés dans l'âme humaine.

Les cérémonies de l'Eglise anglicane, devenues de simples lectures de la Bible, risquaient de faire sombrer le sentiment religieux ou, du moins, de l'affaiblir. Ce résultat arriva lentement. Les inclinations naturellement pratiques reprenant le dessus, la religion de l'Angleterre est devenue une affaire entre mille autres, un rouage ordinaire de la vie, une habitude prise, une formalité, et seules ont surnagé quelques idées d'un mysticisme vague, désemparé. De tout l'appareil du culte, la musique a eu le privilège exclusif de demeurer, et comme il lui appartenait désormais de remplir, par elle-même, le rôle qu'elle jouait, auparavant, associée avec d'autres éléments, son concours a été jugé d'autant plus indispensable. D'où son im-

portance nécessaire. Elle a donc épousé les formes du sentiment religieux dans lequel on l'a coulée. De même — et j'y insiste à dessein — que le « home » a produit la chanson gaie, alerte, de même la religiosité a produit l'hymne avec son caractère soupirant, affectif, d'une moyenne calme et paisible, rivulet qui est un peu aux puissantes harmonies religieuses ce que la poésie correcte et travaillée de Macaulay dans ses *Chants de l'ancienne Rome* est à celle d'un Byron. Les chœurs animés d'une forte pensée, priants, enthousiastes, on les empruntera à Mendelssohn, à Haydn, à Hændel, et vous aurez un éclectisme respectable. Bien difficile serez-vous si vous faites encore la moue.

Le mal est que, tout en paraissant occuper une place prépondérante dans la religion des Anglais, la musique y joue, en réalité, un rôle de mercenaire. Voilà de bien gros mots ! Mais de ce que j'avance il me sera aisé de donner de piquants exemples.

Par nature et aussi par formation, l'Anglais est homme d'affaires, réclamier. Il a des façons inédites et originales de vous présenter ses produits. Que voulez-vous ? C'est une question de tempérament, un côté particulier du *struggle for life* : « Chassez le naturel, il revient au galop. »

Cet instinct de la réclame se manifeste partout, et vous pouvez déjà prévoir le moment où la musique va devenir un moyen comme un autre de lancer une « affaire religieuse ». *Business is business : Les affaires sont les affaires.* En Angleterre, on n'y regarde pas de si près. Il y a des manières de s'y prendre qui, pour étranges qu'elles paraissent, ne manquent ni de pittoresque ni d'intérêt.

L'Armée du Salut — laquelle est plutôt une société philanthropique — a vraiment le génie de ces arrangements, ce dont je ne lui fais pas précisément un reproche. Ses membres sont organisés en bataillons. Tous les dimanches et jours de fête, divers détachements, précédés chacun d'une fanfare où le trombone et l'ophicléide tiennent un rang honorable, se rendent dans les quartiers de *East-End*, parmi les faméliques de Bethnal-Green ou de Whitechapel. C'est là leur fief. Combien de fois les ai-je aperçus, braves gens, marquant le pas sur le pavé, soufflant avec entrain dans leurs cuivres bossués, souvent malgré la pluie qui leur cinglait le visage de ses rafales en coups de fouet ! Stoïques, résignés, ils allaient sans se détourner, convaincus à part eux de l'importance sociale de leur mission ; et de les voir ainsi se dévouer à une idée, au sein d'une cité où le naturalisme pratique confine souvent à l'égoïsme cruel et étouffe parfois l'élan des initiatives généreuses, il y avait quelque chose de touchant et de beau. Les gamins, les

mains aux poches, les suivent en sifflant ; puis s'approchent les femmes désœuvrées et aussi les hommes sortis du *public-house*, l'assommoir, moitié curieux, moitié intéressés. Je ne connais rien de plus hétérogène, de plus composite que ces ensembles.

A un coin de rue le cortège s'arrête ; les cuivres, époumonnés, rendent les armes, et des jeunes filles entonnent des hymnes, ces hymnes recueillies, graves, dont je vous parlais tout à l'heure. Or j'en ai vu de ces attardés dégénérés venus là pour écouter, verser des larmes d'attendrissement au souvenir évoqué de leurs premières années, et de ce calme saint et de cette conscience quiète qui en firent le charme. On dirait qu'il y a, dans les hymnes qu'ils entendent, comme une vertu évocatrice semblable à celle du mélancolique *Ranz des vaches* de la Suisse... Puis, quand le groupe des auditeurs est assez compact, une femme en vareuse bleue et en capeline allongée où, sur un ruban écarlate brillent les initiales de l'Armée du Salut, monte sur une chaise et harangue la foule qui écoute en silence ; car on aime la liberté et on la respecte là-bas, en Albion.

Avec des variantes, le procédé est répété par de nombreuses sectes non conformistes. Vous passez dans la rue, et l'on vous tend une carte aux tons mauves, attrayante. Tel jour, dans telle église — dit la carte, — M. un tel, organiste renommé — du moins on s'en laisse convaincre, — donnera un récital d'orgue ; l'entrée est gratuite, il suffira de présenter ce ticket... Voilà une bonne aubaine : charmants, délicieux ces Anglais, et d'une prévenance !

Au jour dit, vous vous présentez des premiers pour avoir une bonne place et vous attendez une heure, maximum. Le docteur X... monte en chaire et, tout plein de sourires, lit un chapitre de la Bible. C'est l'introduction. Puis vient un sermon plus ou moins long, naturellement. « Eh ! mais, le récital d'orgue, et M. un tel, l'organiste distingué, et la carte aux reflets mauves ? » Vous ruminez tout cela pendant le sermon et vous avez du temps. Vous ne pouvez pas sortir, c'est clair. Alors... résignez-vous... Le sermon terminé — tout a une fin, n'est-ce pas ? — l'orgue joue un morceau quelconque ; cela dure cinq minutes, et... l'on sort... Cela a bien duré deux heures.

Naïf ! on voit que vous venez de France ; vous avez été victime d'un trop grand amour pour la musique, et vous avez oublié que la musique ici c'est tout de même de la réclame.

D'autres églises non conformistes s'y prennent moins habilement. Dès le lundi, sur une immense affiche on exhibe le nom du prédicateur du dimanche suivant, parfois aussi son portrait.

Puis, en lettres flamboyantes, lisibles à deux cents mètres, on vous avertit que M. X. et Mme Y. chanteront un duo ; que la sympathique Mlle Z. fera entendre sa voix, accompagnée par le violon de M. N... Si vous manquez une si bonne occasion, tant pis pour vous ! C'est pour rien !... Tout au bas de l'affiche est cette invitation aimable : *A welcome, a Book and a Seat ! Un bon accueil, un livre et un siège !* Tout cela pour vous ; avouez que c'est bon marché.

Tel de mes lecteurs va peut-être hocher la tête d'un air de doute. Dans ce cas, je le prie d'aller, dans son prochain voyage à Londres, jusqu'à *Mile-End Road* par exemple, et de demander où se trouve le *Lycett.* J'attends ses impressions.

L'*Assembly Hall*, dans le même quartier, est un centre d'œuvres sociales importantes. Il réussit à attirer de nombreux ouvriers grâce à ces expédients. On y donne, en effet, des auditions d'oratorios célèbres, annoncées à l'avance par une affiche. *Samson*, le *Messie*, la *Création*, *Saint Paul*, sont la partie la plus attrayante du répertoire. Les organisateurs profitent du moment où tous ces hommes sont ainsi réunis pour leur donner quelques conseils pratiques et leur inculquer quelques notions morales dont beaucoup sont, hélas ! dépourvus. C'est ainsi que la musique — qui adoucit les mœurs — contribue aussi, pour une part, au bien-être social.

De tout cela je ne saurais me plaindre. J'admire seulement la facilité d'adaptation pratique qui caractérise l'esprit anglais.

Oui, tout cela est bien anglais. Quiconque a été à Londres se souviendra certainement — pour peu qu'il ait eu des goûts de chercheur — d'avoir assisté à l'un de ces meetings religieux qui se tiennent, le dimanche, soit dans les parcs publics, soit à l'angle des rues. Le soir, à la clarté fumeuse d'un fanal, ils s'installent sur le trottoir, wesleyens et non conformistes de tout nom. Un harmonium portatif prélude aux cantiques que l'on va entonner. Un homme, du haut d'une chaise, lit alors lentement le premier vers du refrain, le fait répéter par les assistants, puis le chante, le fait rechanter, et quand tout le monde paraît assez sûr, entre deux chapitres de la Bible, on exécute ces hymnes.

Il y a dans cette musique une certaine sensiblerie, du maniéré, qui vous agite et vous trouble. Les Anglais, qui ont, avant tout, la religion du sentiment, doivent cela à leur culte exclusif de la Bible. Dépourvus de croyances fondamentales certaines, absolues, nécessaires ; livrés un peu à eux-mêmes pour la fixation des limites de leur foi, ils ont dû, par la force des choses, se réfugier dans ce mysticisme indéfini, sentimental, alimenté précisément par cette musique de genre flottant, flou,

vaporeux. Si je ne craignais de jouer, moi aussi, au paradoxe, je dirais qu'il y a dans tout cela un peu de brume, un voile de gaze qui masque les contours, recule les frontières dans des lointains invraisemblables, atténue la force du coloris.

*
* *

Sérieusement, je commence à croire que mon ami, s'il lit ces lignes, va se frotter les mains et venir me féliciter. — « Mes compliments, me dira-t-il en substance ; vous voilà enfin de mon avis ; vous y mettez aussi quelques réticences ; vous parlez de mysticisme, de religiosité sentimentale ; mais je ne comprends rien à tout cela. Le plus clair, c'est que vous avouez avec moi que la musique, même religieuse, dans ce pays, c'est toujours de la réclame. »

Et il faut bien convenir que, sous une forme moins lapidaire que la sienne, je suis contraint d'embrasser sa conclusion. Le fait est trop évident pour être nié. La musique est devenue pour la religion ce que cette affiche aux couleurs surfaites, collée sur tous les murs, est pour les produits *Bovril* ou *Oxo*, une façon de réclame plus ou moins ouverte, un lance-affaires. Ceci est déplorable et un peu avilissant, mais le tempérament britannique s'en accommode volontiers. Les vicissitudes qu'il fait subir à la musique, par la série de ces procédés, ne lui paraissent pas chose répréhensible ; pour lui, c'est l'exploitation systématique et légitime des moyens mis à sa disposition. Malheureusement, la musique à son tour se venge et, comme on lui veut faire jouer ce rôle servile, elle perd son caractère spécial ou elle se confine dans un genre de second ordre. A la chansonnette, dans l'ordre de la vie ordinaire, correspondra le cantique sacré dans la vie religieuse.

Il est bien vrai qu'un peuple se fait à lui-même son art, copie ou décalque de ses aspirations et de ses conceptions ; il est bien vrai aussi que les aspirations et les conceptions de l'esprit anglais sont moins spéculatives que pratiques. Il s'élève rarement à des hauteurs d'aigle. Et de ces prédispositions innées, incrustées dans l'âme anglaise, ses productions doivent porter l'empreinte. Le talent de Shakspeare, avec son mélange de trivial, de bas même et de sublime, n'est-il pas comme un torrent impétueux qui, dans son cours, charrierait de l'or et des débris ? Ne se ressent-il pas de cet état psychologique dont j'ai essayé de tracer l'ébauche ?

Il ne faudrait pas, au demeurant, se hâter d'affirmer que le *snobisme* n'est pour rien dans tout cela. Si Thackeray vivait encore, j'imagine qu'il nous renseignerait parfaitement, lui,

le chasseur de *snobs*, le satiriste amer, sarcastique, mordant, qui prenait plaisir à découvrir la charpente de la société de son pays et à en faire jouer les ressorts. Peut-être nous répéterait-il que, pour l'Anglais, la religion est chose de bon ton qu'il faut rendre le moins désagréable possible, qu'il faut aimer comme on aime les mille incommodités de salon, parce que c'est une occasion de se voir, de converser et de se montrer. En cherchant un peu, je n'aurais pas grand effort à faire pour découvrir dans les discours de Newman, alors qu'il se faisait admirer à Oxford, une description semblable.

Nous serions surpris si le culte ainsi compris ne se résumait pas dans une musique religieuse au petit pied, fade, prétentieuse, mais ni originale, ni forte, ni vibrante ; un genre respectable, voilà tout. Nous avons pu voir ce qu'il en était et que tout ceci est fondé.

Revenons à notre ami. Ses dernières paroles, en sortant de Saint-Paul, me tintent encore aux oreilles : « Ces gens-là ? Des fabricants et des banquiers... Bah ! »

Et, somme toute, il n'était pas loin d'avoir raison. Oui, s'il est une chose qui étouffe l'art et l'inspiration musicale, c'est bien celle-là... Nommons-la en trois mots :

Auri sacra fames !

Salvator Peïtavi.



MIETTES HISTORIQUES

UN SPECTACLE A LA COUR EN 1763.

Nous sommes à Paris, pendant le rude hiver de 1763. La Cour se tient à Versailles et Mme de Pompadour, qui n'a plus qu'un an à vivre et qui souffre horriblement de se savoir délaissée par le Roi, se raccroche au pouvoir de toute la force de son esprit débile. En dépit de l'état précaire de sa santé, elle a organisé les représentations annuelles et fait porter au programme des spectacles *Vertumne et Pomone*, quatrième entrée des *Eléments*, paroles de Roy, musique de Lalande et Destouches. Ce fragment, pense-t-elle, rappellera de doux souvenirs à Louis XV, qui dansa dans le ballet de cet ouvrage, au palais des Tuileries, en 1721.

Mais l'organisation des spectacles de la Cour ne s'est point faite sans difficultés. Les danseurs et les danseuses de l'Académie royale de Musique ont menacé de cesser leur service, si l'on ne voulait point leur accorder de sérieux avantages. Ils se sont réunis « pour refuser les appointements qui leur sont accordés sur l'état des Ballets du Roi (1), les regardant comme insuffisants ». Ils estiment leur art au prix de 1500 livres pour Versailles, et le pauvre La Ferté se plaint amèrement des difficultés qu'il prévoit. Il en réfère à M. le duc de Duras, qui harangue inutilement Gardel, Dauberval et leurs camarades.

De leur côté, les directeurs Rebel et Francœur ne savent plus où donner de la tête. On a imposé Jélyote, et le vieux chanteur est très fatigué; Mlle Arnould, toute à son raccommodement avec le comte de Lauraguais — son cher Dorval supplanté naguère par M. Bertin, — pourrait bien, selon son habitude, manquer de parole au dernier moment; la sélection à faire parmi les musiciens de l'orchestre qui devront compléter ceux de la Musique du Roi a donné lieu à de vives discussions, Berton, le batteur de mesure, ayant voulu imposer ses préférences; enfin Boquet, le dessinateur des habits, a eu maille à partir avec Delaistre,

(1) Voir les *Mémoires* de la Ferté.

le maître tailleur, et Joliveau, le secrétaire perpétuel, s'en est pris à Girault, le machiniste, de ce qu'une décoration était en retard et le mettait en mauvaise posture devant M. de Saint-Florentin, le ministre.

Du fait de ces mille petites difficultés, le départ pour Versailles a été mal ordonné, des voitures ont manqué, le voyage s'est accompli sans cohésion, et la répétition s'est trouvée retardée.

Mais voici l'heure de donner *Vertumne et Pomone.* Les Comédiens italiens viennent de représenter la *Cantatrice*, dans laquelle la D^lle^ Piccinelli s'est distinguée.

La salle offre un coup d'œil superbe. Dans les loges et aux balcons, dont la coupe élégante est rehaussée par la richesse et le style de la décoration, dans les galeries à balustres qui supportent, de loin en loin, d'immenses candélabres, au parquet dont le centre est occupé par la famille royale, se pressent les plus nobles représentants de l'aristocratie française : les princes de Guémené, de Bournonville, de Condé ; la princesse de Chimay ; les ducs d'Orléans, de Chartres, de Fronsac ; la duchesse de Mazarin ; les marquis de Lovair, d'Harcourt, de Vaudreuil, de Séran, d'Entragues, de Duras, de Vilray, d'Escars, de Polignac, d'Avarai ; les marquises de Saluces, de Mailly, de Stainville, de Belzunce, de Glion, de Nagu, de Brancas, de Bezons, de Roncé, de Rochambeau ; les comtes de Genlis, de Rabodange, d'Egreville, de Coigny ; les comtesses d'Esparbès, de Laumarie, de Lillebonne, de Maillé ; le baron de Frisendorff, le vicomte de Chabot ; la vicomtesse de Beaune ; la baronne de Wassenbergh, le chevalier de Clermont, bien d'autres encore, en atours et costumes merveilleux.

Des deux côtés de la scène, les bancs des « talons rouges » sont occupés par les courtisans les plus en faveur, et l'on voit deux mousquetaires, l'arme au bras, montant leur faction dans les coulisses.

Le parfum léger des eaux d'odeur de toute espèce, de la poudre, des sachets et des pastilles, emplit l'atmosphère attiédie ; le susurrement des lèvres fleuries s'active et des sourires répondent à des œillades.

L'entrée en scène de Sophie Arnould provoque un murmure flatteur. Sous les traits de Pomone, la divinité des jardins, elle est séduisante à plaisir. Ses ajustements se composent d'un collier rose et blanc en fleurs, de trois rosettes roses chenillées vert, de bas blancs, de souliers blancs « en sabots » ornés de deux petites rosettes vertes et de lacets verts. Elle porte un habit de satin blanc sur lequel sont peints des fruits et des feuilles. Sa mante, qui forme draperie de glacé argent, est rayée

de satin vert et doublée de taffetas vert ; elle est ornée de guirlandes, de fleurs roses, de feuilles et de fruits (1).

Vertumne, c'est Jélyote. Il a des souliers noirs, des bas blancs, un masque de vieille. Son habit, sa veste et sa culotte sont en taffetas blanc. Une robe de femme et un coqueluchon couleur bois lui donnent un air un peu ridicule. Plus que jamais, ce chanteur usé défigure toutes les mélodies, mais son genre plaît à la Pompadour, qui a le goût du clinquant et des oripeaux. Et puis on respecte à la Cour ce vétéran qui a un passé glorieux. N'est-ce pas lui qui donna, en 1745, à l'occasion du mariage du Dauphin, un ballet de sa composition, *Zelisca*, qui lui valut des félicitations unanimes ? N'a-t-il pas écrit aussi beaucoup de chansons que, dans ses heures de triomphe, la favorite a fredonnées ?

Gélin est un Pan invraisemblable. Sur un habit, un corps et une culotte de satin bois, il porte une draperie de satin cerise ornée par le bas de glacé d'or ; sa mante, son écharpe et son mancheron sont en satin tigré doublé de taffetas chair ; le tout est orné de feuilles de chêne. Sa toque est surmontée d'une tête de tigre ; un bouquet de plumes « bayoques » et une perruque de faune complètent cet accoutrement qui fait songer plus à un personnage de mascarade qu'à un dieu pastoral.

Les chœurs des chasseurs et des chasseresses, des bergers et des bergères, se composent de treize hommes et de huit femmes. Tous sont vêtus d'habits de taffetas blanc, de draperies de taffetas rose ; le tout est orné de découpures blanches et de guirlandes de fleurs de toutes couleurs. Par-dessus leurs habits ils portent des draperies de peau de tigre en toile, ornées de feuilles de chêne, sauf les bergers et les bergères.

Les chasseurs ont une coiffure de peau de tigre, des plumes bayoques, des bonnets mi-poudrés ; les chasseresses ont des petites toques de peau de tigre ornées de feuilles de chêne et de bouquets de plumes. Les bergers ont des toques roses à plumes blanches et des perruques ; les bergères ont des colliers roses, des guirlandes de fleurs dans les cheveux, des bas et des souliers blancs.

Laval, Gardel, Dauberval, Grosset et Campioni sont des faunes singulièrement accoutrés aussi.

Leurs habits, leurs corps, leurs culottes sont en satin bois ; ils ont des manches bouffantes de satin cerise ornées de bouffettes de satin tigré et de feuilles de chêne ; les draperies du corps et de la rotonde, en satin tigré, sont doublées de taffetas chair brûlée ; le tout est orné de feuilles de chêne.

(1) Archives Nationales, O[1].

Leurs toques de satin bois et peau de tigre sont ornées de découpures de satin cerise et de chenilles vertes ; ils ont des plumes bayoques et des perruques « sérieuses », de grands bas et des souliers bois.

Les sieurs Hyacinthe et Dubois portent un habit de taffetas blanc tamponné en gaze rayée rose et blanc. Le bas du tonnelet est orné de satin blanc, de guirlandes de fleurs de toutes couleurs et de feuilles ; chaque draperie de satin blanc est ornée de découpures de satin rose, de guirlandes et de feuilles. Sur une perruque de berger est posée une coiffure blanche et rose et des bouquets de plumes blanches. Leurs gants et leurs bas sont blancs, leurs souliers noirs.

Mlles Rey et Petitot, du même quadrille, sont mignonnes sous leurs habits de taffetas blanc couverts de gaze rayée rose et blanche. Un feston de satin blanc court au bas de leurs jupes ; il est rattaché par des nœuds de satin rose chenillés de blanc ; leurs draperies de satin rose sont ornées de découpures blanches et d'échelles de ruban blanc ; le tout est garni de fleurs de toutes couleurs et de feuilles. Elles ont des colliers blancs et roses, des guirlandes de fleurs dans les cheveux, des gants, des bas et des souliers blancs.

L'important M. Lany et cette petite araignée de Mlle Allard remportent tous les suffrages dans un pas de deux. Lui est un pâtre en habit rose, en veste et culotte de taffetas blanc ornées de gaze et de découpures ; son écharpe est de satin rose et ses manches sont en gaze d'Italie ; elle est une alerte pastourelle en habit bombet rose, avec un corps et une jupe de taffetas blanc ornés de découpures en mosaïque de gaze ; ses manches sont également en gaze d'Italie. Lany, qui fait des grâces, porte un collier rose en solitaire, quatre bracelets, un chapeau avec pendants et deux rosettes roses, des plumes, une perruque de pâtre, des gants et des bas blancs, des souliers rouges. Les vingt-cinq ans de Mlle Allard sont adornés d'un collier rose et blanc, de quatre bracelets roses, d'un chapeau rose et blanc, d'un tablier de gaze à rubans roses, de gants, de bas et de souliers blancs.

Le second quadrille est composé des sieurs Bianchi et Grosset, des D^{lles} Peslin et Lafond. Les premiers ont des habits de taffetas cerise ornés de ruban vert avec découpages de gaze brochée, des culottes cerise, des ceintures vertes. Leurs chapeaux sont verts avec des pendants cerise, leurs colliers, leurs huit bracelets et leurs quatre rosettes sont cerise et vert ; ils ont des plumes sur leurs perruques de pâtres ; leurs gants et leurs bas sont blancs, leurs souliers rouges.

Les secondes ont un habit, une jupe et un corset cerise, des manches de gaze d'Italie, un bombet orné de gaze et de rubans

verts, un chapeau cerise orné de vert, un collier vert et cerise, huit bracelets de mêmes couleurs, un tablier de gaze à rubans verts, des gants, des bas et des souliers blancs.

Les artistes de chant et de danse vont, viennent, passent et repassent dans un envolement d'étoffes légères et de rubans dont les couleurs se marient délicieusement ; on dirait des personnages échappés aux bergeries de Boucher, aux toiles de Carle Vanloo, à celles de La Tour et de Baudoin.

Tandis que Sophie Arnould est en scène, les talons rouges se passent de main en main un papier dont la lecture les fait gouailler à mi-voix. C'est la copie d'un rapport qu'un inspecteur de M. de Sartines envoya à son chef quelques jours auparavant et dans lequel il est dit que la célèbre chanteuse est pourvue d'une très bonne « galanterie ».

Pomone, très courroucée, lance des regards furieux aux jeunes seigneurs, et c'est à peine si elle accueille avec grâce, une fois le spectacle terminé, les compliments que lui adresse Mme de Pompadour.

Le succès de cette représentation a été tel que l'on arrête de donner encore *Vertumne et Pomone* quinze jours plus tard.

A cette occasion, les directeurs de l'Opéra voient recommencer leurs inquiétudes. Les artistes de danse, n'ayant point obtenu les concessions qu'ils avaient réclamées, menacent une fois de plus de cesser leur service, et Sophie Arnould, à qui le duc de Fronsac a fait de cruels reproches pour le mal qu'il dit tenir d'elle, tient sa porte consignée à tout venant. Pour avoir prétexte à quereller, elle prétend aller à Versailles, à son gré, dans le beau carrosse que lui a offert le financier Bertin et qui sort de chez Antéchrist, le fabricant à la mode.

Alors, le principal directeur de l'Académie de musique cherche à se retrancher derrière des ordres officiels. Il envoie le billet suivant :

« M. Rebel fait mille compliments à Monsieur de la Ferté et Il luy envoye La liste des Personnes de Paris nécessaires pour la seconde représentation de L'acte de Vertumne et Pomone Le Mercredy Vint Trois de ce mois ; M. Rebel prie instament Monsieur de la Ferté de Vouloir bien faire mettre au bas de chacun de ces Billets de Voitures qu'il faut Etre rendu avant Midy a Versailles a la salle du Grand maitre pour la répetition. S'il se pouvoit que ces billets fussent envoyés dimanche prochain, M. Rebel en seroit très obligé a Monsieur de la Ferté il le prie instament aussy de vouloir bien faire la Galanterie d'un Billet de chaise pour aller et retour a M. Berton qui a fourni beaucoup d'airs pour l'embelissement des divertissements de L'acte de Vertumne et Pomone.

« Mlle Arnould ; Mr Géliote ; Mr Gélin.
« Mrs Caraffe ; Vallé ; Razetti ; Francœur neveu ; Labbé ; Canavas ; Girault ; Blavet ; Sallantin ; Bureau ; Dard.
« M^de Canavas ; M^de de Chevremont ; Mlle Dubois ; Mlle Aubert.
« Mr Rebel un carosse ; Mr Francœur une chaise ; Mr Berton une chaise.

« a paris ce 16 fevrier 1763 (1). »

Les ordres une fois reçus, il les fait porter chez Sophie Arnould, rue du Dauphin (2), chez Gélin, rue Neuve-des-Petits-Champs, chez Mlle Dubois, rue Richelieu, chez tous les autres artistes et musiciens désignés.

Mais le jour du départ, Sophie Arnould, qui a donné rendez-vous à Mlle Allard au café de Dupuis, entend partir seule avec son amie. Elle se rend d'abord chez M. de la Porte, maître parfumeur rue Saint-Honoré, puis elle passe chez Le Bas, graveur du cabinet du Roi, pour lui commander une belle estampe intitulée : *la Récompense villageoise.* Elle y bavarde avec un petit maître portant un chapeau à l'écuyère, des cheveux artistement chignonnés et soutenus par un peigne merveilleux, un mouchoir élégamment noué au cou, enfin brodequiné et ganté avec recherche.

Elle emporte avec elle, dans la voiture de service qu'elle a été contrainte d'accepter, un petit livre qui vient de paraître chez Musier fils : *Les Promenades et Rendez-vous du Parc de Versailles*, et où sont racontées les aventures d'une Sophie devenue duchesse, qui loge à Versailles, au Cabaret, comme une solliciteuse de pension. L'héroïne conte elle-même son histoire mêlée de l'histoire épisodique d'une certaine Emilie, fille d'un marchand joaillier de Paris, et elle se trouve à la fin être la princesse de Pallas, fille de l'Inca Carata et de la princesse Mamachie Carata. C'est là un livre léger qu'elle parcourra du bout de l'éventail.

Chemin faisant, elle s'arrête à Sèvres, pour faire emplette chez Maille, l'habile distillateur, d'une liqueur nouvelle baptisée le « Courrier de Cythère » et qui est du goût le plus délicat. Bien que midi ait sonné lorsqu'elle arrive à la répétition, elle ne s'excuse point de son retard, malignement heureuse d'avoir donné quelques craintes aux gentilshommes de la Chambre.

Au moment de la représentation, pour devancer toute ironie possible, elle montre à qui veut le voir un certificat du médecin

(1) Document inédit. — Archives de l'Opéra.
(2) Ajourd'hui rue Saint-Roch.

Morand qui déclare avoir visité Mlle Arnould avec la plus grande exactitude et ne lui avoir trouvé nulle marque ni symptôme de maladie vénérienne d'aucune espèce. Sous son pimpant costume de déesse, elle défie l'assemblée des rieurs et des jaloux, elle fait des mots, parle de l'inépuisable amour de son cher Dorval, lance des traits contre les seigneurs des bancs de scène, estimant qu'il conviendrait mieux qu'ils fussent assis sur des chaises percées, car la lâcheté donne la colique, et elle manœuvre si bien qu'elle lasse les critiques, devient la reine incontestée de cette fête de Cour et trouve le moyen de s'assurer la plus grande part de succès, en attendant le triomphe qu'elle remportera l'année suivante dans *Castor et Pollux*, sous les traits de Télaïre, sœur et fille du Soleil.

Martial Teneo.



REVUE DE LA QUINZAINE

LES CONCERTS

Concerts Chevillard : *la Mer*, trois esquisses symphoniques de Claude Debussy. — Concerts Colonne : Wagner.

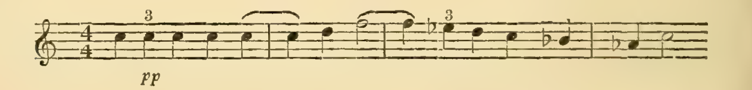
Nos grands concerts ont rouvert, le 15 octobre, leurs portes assiégées par un public longtemps sevré de bonne musique ; et dès ce premier jour, ils nous ont donné une œuvre nouvelle de Claude Debussy, qui est parmi les plus belles, les plus harmonieuses, les plus enchanteresses, et en même temps les plus larges et les plus puissantes non seulement de la musique, mais de l'art tout entier, et je dirais presque de la nature, tant on se trouve ici tout près des éléments, et comme à même les choses. Une fois de plus, le grand Initié a soulevé le voile d'Isis, et cette fois ce n'est plus seulement son langoureux sourire qui nous est apparu, comme dans l'*Après-Midi d'un Faune* ; c'est son glauque regard, pensif, pénétré d'on ne sait quelle sereine mélancolie, et comme fermé sur un monde de tendresses inconnues. Jamais il ne s'en est fallu de si peu que le mystère entier du monde ne nous fût révélé.

Cette impression, qui est la mienne, et s'est emparée de moi avec une presque douloureuse violence, n'a point été partagée, je le sais, par quelques-uns de mes confrères, et non des moindres. On a reproché à Debussy de nous avoir représenté non la mer tout entière, mais un seul de ses aspects, et encore cet aspect a-t-il paru à quelques-uns trop souriant et ensoleillé. Malgré les plus louables efforts, je ne puis comprendre ces critiques. Il va sans dire que, pareil au peintre qui fixe un paysage à une heure précise du jour et sous un éclairage déterminé, Claude Debussy n'a voulu exprimer, en chacun de ses tableaux, qu'un seul moment et une seule impression ; pour comprendre toutes les apparences de la mer, son œuvre eût dû remplir l'éternité. Mais en chacun de ces trois épisodes d'une existence infinie, qu'il intitule *De l'aube à midi sur la mer*, *Jeux de vagues* et *Dialogue du vent et de la mer*, il a su faire tenir tout ce qu'il entre de lueurs et d'ombres mouvantes, de caresses et de murmures, de douceurs attendries et de vives colères, de charme séducteur et de soudaine gravité, dans ces flots dont Eschyle chantait le « sourire innombrable ». Ne soyons pas trop romantiques. Ne cherchons pas à entendre, dans le bruissement des vagues, des imprécations dont elles ne se soucient guère ; ne maudissons pas la naufrageuse qui ne peut nous haïr, puisqu'elle nous ignore ; et aimons les choses naïvement, comme des amies trop grandes, pour nous connaître jamais, mais tellement plus belles que nous !

Sur la forme musicale qui a réalisé pour nous ce prodige d'évocation, il me semble aussi qu'on n'a pas dit exactement ce qu'il fallait dire, puisqu'on n'a pas dit exactement ce que je pense. On reproche à Debussy de n'avoir pas écrit trois nouveaux *Nocturnes*. Sans doute on ne trouve pas ici les frissonnements de couleurs qui font le charme en quelque sorte virginal de *Nuages*, de *Fêtes* et de *Sirènes*. L'œuvre a un autre caractère, et comme une éblouissante maturité. Elle est plus grande et plus large, plus nourrie en ses dessous et plus grasse en ses contours. Ce n'est plus du pointillisme, mais c'est de l'impressionnisme encore, par la fraîcheur inaltérée des émotions, traduites en mélodies et en harmonies uniques au monde, dont je ne puis me tenir de citer quelques-unes : voici, dans la première partie, une de ces phrases chromatiques, d'une tendresse poignante, dont seul Claude Debussy possède le secret :



Et cet appel mélancolique, qui reparaît dans la première et la dernière partie, fait surgir à l'instant à nos yeux les étendues stériles où règne le vent :



Et cette grave sonnerie des trombonnes, cors et trompettes, qui termine la première partie, et joue aussi un rôle important dans l'œuvre entière, semble un souffle venu, des profondeurs de l'abîme :



Je m'arrête (et d'ailleurs j'y reviendrai), car il me faudrait citer bien d'autres pages, également sublimes, et qui étreignent à la gorge comme tout ce qui est surhumain : il n'y a, à mon sens, que la musique de Debussy et les spectacles de la nature qui font ainsi souffrir à force de joie, et par l'excès même de leur beauté.

L'œuvre a été conduite avec beaucoup de sentiment et de précision ; j'aurais bien à faire quelques critiques de détail (trop de force aux cuivres souvent) ; mais je n'en ai pas le courage, tant je suis reconnaissant à

M. Chevillard de nous avoir offert un si beau programme, qui comprenait en outre la *Symphonie* en *la* de Beethoven, la 4e *Béatitude* de Cés. Franck (M. Cazeneuve, très délicat), l'éclatante *Symphonie* pour piano et orchestre de Vincent d'Indy (M. Risler, beaucoup trop sec), et l'ouverture du *Carnaval romain* de Berlioz. Ainsi l'on pouvait suivre, au cours de tout un siècle, la poussée de la musique française, jusqu'à sa dernière et mirifique fleur.

Wagner cependant triomphait aux Concerts-Colonne, avec la romance de l'Étoile et les Adieux de Wotan, où nous retrouvions l'autorité superbe et le grand style de M. van Rooy, et la Mort d'Yseult, puissamment chantée par Mme Litvinne. Quant à l'orchestre, il a été plus exact et plus vigoureux encore que l'an passé : M. Colonne est en effet de ces vaillants qui ne sont jamais satisfaits, et progressent toujours.

Louis Laloy.



DE L'OPÉRETTE (1).

Patriarche roublard, Jacques Offenbach avait doté (*ausgestattet*) sa fille, l'Opérette, d'un lot de vertus bon teint et d'avantages inoxydables. Il l'avait voulue :

1o Joyeuse, pour ce que Rire est le propre du Français... né malin ;

2o Grivoise (*ungebunden*), à dessein de titiller le cochon qui sommeille dans le cœur de tout boulevardier ;

3o Grossière (*derb*) dans ses chants, afin de lui assurer un élément certain d'éternité. Le calcul était d'un bon père qui, laissant à l'Univers la formule d'un tel Art, se croyait fondé à soupirer un *Exegi monumentum* de tout repos. Malheureusement pour lui, ce Parisien de Cologne, les yeux embués par un reste de sentimentalité ethnique, ne sut pas lire dans l'avenir et méconnut la versatilité décevante des Français.

Le Rire, la Grivoiserie, la Trivialité, ne sont éternels qu'en tant qu'entités ; mais leurs manifestations, indéfiniment variables (*unendlich wechselnd*), se transforment aussi vite que les modes. Si la Beauté nue est permanente, la Grâce mi-vêtue se plie au goût du jour. N'oublions pas que la crinoline (*Reifrock*) elle-même suscita, avant la Blague, le Désir.

De même, les pôles du Rire se deplacent rapidement au cours des siècles. Les calembredaines (*Possen*) qui gonflèrent de joie nos grands-parents ne font plus tressaillir un muscle de nos visages, et les plus intenses fumisteries élaborées par les humoristes assermentés en 1905 paraîtront, à nos petits-neveux, crevantes (*todtlangweilich*). Une quarantaine d'années a suffi pour anémier la *vis comica* d'Offenbach : les facéties périmées du « Roi barbu-bu-qui s'avance » congèlent le public, et l'habit « craqué dans le dos » ne soulève plus sur son passage que des commisérations narquoises.

La Grivoiserie a mieux résisté, car le libertinage s'avère encore plus foncièrement humain que le Rire ; cependant, si le goût des variations paillardes ne meurt point, ces variations moisissent vite. Les madrigaux qui chatouillaient les lorettes en bas blancs chaussées de hautes bottines à glands ne sauraient caresser avec le même succès les jolies jambes souli-

(1) Nous traduisons ce fragment d'une étude donnée à la *Zeit* de Vienne par notre collaborateur et que le *Mercure* reproduira intégralement.

gnées par des chaussettes de soie rose (*rosaseidenen*) d'une élève de Curnonsky. Car le piment de la curiosité sexuelle ne pousse pas toujours sur la même branche.

Déçue par le Rire, trahie par la Grivoiserie, l'opérette a pris sa revanche avec la Grossièreté. De par la trivialité de ses partitions si résolument poissardes, elle s'affirme immortelle. Le cancan est toujours debout ! Ses flonflons populaciers obsèdent les fournisseurs de beuglants qui ont bien pu discréditer la jovialité nigaude de l'opérette et démoder sa sensualité spéciale, mais pas se soustraire à l'emprise de ses rythmes épileptiques. Implacable (*unversœhnlich*) tambour, vindicative trompette d'Offenbach, votre vengeance n'est point assouvie !

L'hystérique musico d'*Orphée aux enfers* sut nous imposer un joug aussi rigoureux que celui auquel l'auteur du *Ring* soumit nos voisins d'outre-Vosges. Nous aussi, nous dûmes subir notre wagnérite, rigoleuse mais non moins violente que l'héroïque intoxication (*Vergiftung*) des Allemands. Et le Théâtre des Bouffes-Parisiens, Bayreuth pour loustics, exerça longtemps sa tyrannie de bastringue.

WILLY.



LA MUSIQUE EN BELGIQUE

Les concerts.

C'est surtout par les concerts que se manifeste le mouvement musical d'un pays. C'est là que se décident les sympathies, que se produisent les efforts des artistes éducateurs, et que se manifestent, en des courants divers, les goûts du public. Le théâtre musical est subordonné à trop de circonstances ambiantes pour être franchement libre, et pour favoriser par cette liberté qu'il n'a pas une expansion artistique indépendante des penchants et des caprices d'un public matériellement nécessaire. Le concert présente l'œuvre dans toute sa sincérité artistique. Les subsides, les conditions mêmes de l'institution, qui s'adresse fatalement à une élite, le dédain si souvent légitime des artistes qui s'y produisent, s'ils ne se portent garants de la valeur, le font certainement d'un exclusivisme esthétique tout à l'avantage des œuvres qu'on y exécute. Et c'est pourquoi les programmes de concerts résument à eux seuls le degré de culture musicale d'un pays.

En Belgique, nous sommes tributaires de la France. Il est curieux de constater combien les idées s'y développent en regard de celles de Paris. Alors qu'en musique les manifestations vraiment belges relèvent plutôt d'une influence différente, d'une technique germanisée, c'est en France que nous cherchons nos opinions et c'est à l'exemple de Paris que nous réglons nos sympathies. Nous sommes un peuple de suiveurs. Les programmes de nos concerts répètent fidèlement ceux de la saison précédente chez Colonne, chez Chevillard ou bien à la *Schola*. Nous applaudissons Raoul Pugno lorsqu'il eut un succès parisien ; nous faisons refleurir les lauriers que Pablo Casals emporte de France, et nos femmes belges, à l'instar des Parisiennes gracieuses, fêtent la jeunesse de Mischa Elman, la chevelure de Kubelick, sans paraître se douter qu'elles sont compatriotes d'Eugène Ysaye et de Thomson. Mais, au fond, soyons reconnaissants de telles conformités. La France ne se trompe pas dans ses goûts, et

le snobisme qui porte Bruxelles à imiter Paris nous a procuré l'an dernier des auditions de Glazounoff, Borodine, Rimsky, un brillant festival Beethoven, *Alceste* à la Monnaie, ce qui n'est pas à dédaigner (1).

Cette année cependant, un curieux revirement s'est produit. En fêtant sa nationalité, le Belge a créé son indépendance. On lui a tellement parlé d' « âme belge », qu'il a fini par y croire, et par se concentrer dans cette idée. Il a déterminé de la sorte une véritable recrudescence d'activité, qui, si elle était un peu plus que nationale, serait du plus grand intérêt. Au point de vue artistique, et plus particulièrement au point de vue musical, il est clair que notre production autochtone a en soi une certaine valeur. La caractéristique inhérente aux rythmes de Verhaeren, au coloris de Leys ou de Braekeleer, à l'instrumentation de Raway, s'y manifeste. En art, les qualités esthétiques générales sont identiques, et leur diffusion dans les domaines distincts produit chez nous la prédominance d'une note juste, réelle, nette, fortement imagée. Mais de là à conclure à l'existence d'une musique belge, il y a loin. Il est certes incontestable que la musique a pris en Belgique une voie spéciale, atavique, qui lui semble tracée depuis Gilles Binchois, Dufay et Josquin des Prés. Elle se caractérise par une sincérité technique soutenue, un sens exact des valeurs, une simplicité réaliste et rapide dans le traitement du contrepoint, et un penchant marqué vers tout ce qui s'approche de la musique sacrée. Après les Gallo-Belges, je citerai comme exemple César Franck ; je citerai Etienne Soubre, Vieuxtemps, et parmi les vivants, Dupuis, Jongen, Vreuls, Raway, et un jeune, encore peu connu, qui se nomme Henry Ryelandt. Mais personnellement, je ne crois pas à l'efficacité réelle d'un traitement exclusif de ces facultés musicales autochtones. Ce serait une exagération. On peut affirmer que chacun de nos compositeurs a ses défauts. Que valent, pour la scène, *Hulda*, *Ghisèle* de Franck, *Quentin Durward* de Gévaert, la *Freya* de Raway, et les quelques pages de Léonard Terry ? La netteté chez Auguste Dupont, l'habileté de Samuel, et le « franckisme » de M. Jongen ne révèlent aucun génie bien particulier. Par suite du manque de culture générale, leurs productions localisées dans le pays n'ont aucun accès à l'étranger, et l'on peut affirmer sans crainte que le meilleur de leur art résulte d'un éclectisme raffiné, d'études bien complètes et d'une conception pratique et comparative des chefs-d'œuvre étrangers. Ces considérations motivent naturellement l'opposition qu'on peut manifester en face d'une exaltation exagérée du tempérament artistique national. La musique n'a pas de patrie ; elle diffère, sous forme d'écoles, par la race, l'esprit et la culture d'un peuple ; mais il faut que celui-ci soit puissamment défini — j'incline à dire limité — pour que son nom serve légitimement d'étiquette à quelque système artistique. Laissons à la France le développement de la musique française, à l'Italie l'héritage séculaire de l'opéra mélodique, et ne cherchons pas, dans la complexion quelque peu hybride de notre nationalité, des raffinements d'esprit qui se définiraient par notre nom de Belges. Si nous sommes portés vers un traitement spécial des éléments musicaux, développons librement cette faculté, appliquons-la à l'art général, sans la classer, la limiter par les principes d'une école. Combien y a-t-il de groupements théoriques qui réussissent ? La conformité est opposée à l'originalité.

J'ai précédemment parlé du théâtre, et tâché d'exposer les particularités qui se manifestent chez les compositeurs du groupe flamand. Je ne revien-

(1) Il y a des exceptions, là où l'on rencontre des gens personnels. Les représentations intégrales du *Ring*, et la création de *Fervaal*, *l'Etranger* et le *Roi Arthus*, à la Monnaie, en font foi.

drai pas sur ce sujet. Je me contenterai de blâmer le nationalisme des directeurs de la Monnaie, qui, après avoir monté par souci patriotique trois œuvres satisfaisantes, continuent la série par la *Rhèna* de M. Van den Eeden, dont la musique est franchement mauvaise. Est-ce aussi parce que M. Francis de Croisset est Bruxellois qu'on nous donnera cet hiver l'insipide *Chérubin* de M. Massenet ?

Les concerts Ysaye sont une institution des plus louables, qui fonctionne brillamment depuis dix ans déjà. Comme son but principal est l'encouragement de la musique du pays et qu'elle relève spécialement, dans la circulaire-programme de cette saison, son dessein de « consacrer plus de place à nos musiciens, et de faire en quelque sorte une « année belge », je ne l'en blâmerai point. Je rencontre là les noms de certains maîtres qui ont toute ma sympathie et tout mon respect. Inclinons-nous devant César Franck, dont la gloire n'est plus à forger ; devant Théo Ysaye et sa *Symphonie sur un thème populaire liégeois*, qui est digne de grande admiration ; devant Erasme Raway, qui est un individuel, presque un autodidacte, l'auteur brillant de la *Fête romaine* que je conseille vivement à M. Chevillard. Je note également l'intéressant Albert Dupuis ; Victor Vreuls, celui de ses compatriotes qui se rapproche le plus des mélodistes de l'école française actuelle ; J. Jongen, un beau disciple de César Franck, et le nom de Guillaume Lekeu, un admirable génie, profond, nouveau, fascinant, qu'on appelait récemment « le troisième grand maître du XIXe siècle wallon » et que la mort a fauché en pleine jeunesse. Mais que font à leurs côtés MM. Huberti, Delune, Duyssens, Mortelmans, etc., (c'est ce terrible etc. qui me chiffonne !) et quelle piètre mine auront-ils pour consacrer la symphonie belge, en face des précédents ? Gardons-nous, à l'effet de stimuler les bons, de vulgariser les mauvais. L'exaltation de la production amène souvent une surproduction. N'exagérons point, sous prétexte de la fêter, cette expansion musicale de notre nationalité, qui s'est manifestée l'été dernier par l'éclosion spontanée de quatre-vingt-trois cantates patriotiques. Le nombre est rigoureusement exact.

Mais je ne puis m'arrêter en si beau chemin. Puisque j'ai déjà félicité la direction des concerts Ysaye, je continue. Je la félicite d'avoir pendant dix ans élevé l'esprit des auditeurs bruxellois au niveau des plus intéressantes œuvres étrangères, et d'achever cette période décennale d'activité et de travail par un programme où je lis : *La sauge fleurie* de Vincent d'Indy, *Le chant funèbre* de Magnard, la *Viviane* d'Ernest Chausson, le *Caprice espagnol* de Rimsky-Korsakoff, la *Zorahayda* de Svendsen, la *Suite indienne* de Mac Dowell, et les noms de virtuoses tels que Busoni, Pugno, de Greef, Thibaud et Eugène Ysaye, sans excepter la direction puissante de celui-ci et le concours intéressant, quoique un peu suranné, de Marie Brema. C'est là un programme qui console des auditions de l'été dernier, des cantates patriotiques, pour voix d'hommes, pour voix de femmes, pour chœurs d'enfants, et qui montre qu'il y a parmi nous de véritables artistes soucieux, non pas du développement social de leur art, mais de la culture et de l'éducation esthétique de ceux qui s'y intéressent.

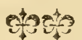
Aux Concerts Populaires, M. Sylvain Dupuis nous promet une audition de Pablo Casals et du violoniste Oliveira, qui est inconnu en Belgique. On annonce également l'exécution intégrale du *Chant de la Cloche*, de Vincent d'Indy ; la sincérité et le respect que M. Dupuis apporte dans le travail des œuvres qu'il dirige se portent garants de la réussite de cette exécution. Le *Rêve de Gérontius* d'Elgar, les deux derniers actes de *Parsifal*, donnés précédemment, ne m'ont point déçu ; j'augure beaucoup de l'œuvre à venir. Quant au concert Wagner, dont on parle, avec le concours de Mme Raschowska, cantatrice, que faut-il en penser ? Les précé-

dentes séances du même genre n'ont-elles pas assez montré le danger d'une exécution partielle d'œuvres scéniques, et la difficulté pour une cantatrice isolée de chanter au concert les plaintes d'Isolde ou le finale du *Crépuscule des Dieux*? Si on veut nous jouer la *Faust-Ouverture* et *Siegfried-Idyll*, et Mme Raschowska nous chanter les *Lieder* de Wagner, c'est fort bien. Mais cela vaut-il réellement l'annonce d'un concert spécial ?

Le Cercle Artistique de Bruxelles, qui est un cercle *artistique*, et qui ne se sert pas, comme d'autres, d'une telle dénomination pour couvrir le snobisme et la suffisance de tant de cercles mondains, fêtera en janvier prochain le cent cinquantième anniversaire de la naissance de Mozart. L'anniversaire semble plutôt une excuse et dénote le besoin d'un motif. Mais qu'importe, si la réussite est aussi brillante que celle qui couronna, l'an passé, le Festival Beethoven du même cercle ? Je suis peu renseigné à ce sujet. On parle de trois journées : la première, consacrée aux grandes œuvres du maître : symphonies, ouvertures, morceaux d'église ; la seconde à la musique de chambre ; et la troisième, aux *Noces de Figaro*. Des virtuoses sont cités ; des titres de concertos, de quatuors ; le nom d'une cantatrice d'outre-Rhin pour les *Lieder*, et de M. Muhlfeld pour un quintette. Mais rien de bien précis, à cet égard, n'est indiqué. J'en parlerai prochainement.

Il me reste deux mots à dire du Conservatoire de Bruxelles, qui, parmi ses concerts habituels, organisera dans le courant de la saison prochaine quelques auditions de cantates choisies de Bach. Le Conservatoire reste le refuge propice du classicisme. Et franchement, sous la direction d'érudits tels que MM. Gevaert et Wotquenne, la reprise d'œuvres anciennes ne peut se faire que dans des conditions respectueuses et de façon impeccable. On peut ne pas aimer la musique de Gevaert, mais on ne peut se refuser à reconnaître à ses grands travaux théoriques leur admirable utilité. Le Conservatoire de Bruxelles est le contraire de celui de Paris. Là-bas, le corps enseignant, en tant que professant, est généralement médiocre, et l'élément scolaire de premier ordre. Ici, les maîtres manifestent de telles qualités d'intégrité de travail, de savoir et d'expérience, que l'on se demande comment il est possible que le niveau intellectuel des élèves soit aussi bas. L'orchestre du lieu, en exceptant les soli, est cependant soumis à un entraînement méthodique et prolongé ; il est heureux qu'on ait choisi les cantates du vieux *Cantor* pour le mettre en lumière. Rien plus que cette musique ne développe le sens du rythme et de la phrase, et le respect du rythme, par le temps qui court, est chose si rare qu'elle vaut la peine d'être remarquée. J'ai entendu dernièrement les cantates *Weinen, klagen, sorgen* et *Ich habe genug ;* c'était scandaleux. Félicitons la direction du Conservatoire de Bruxelles de suivre l'exemple de la *Bach-Gesellschaft* et de la *Schola*, et d'enseigner brillamment à son public les chefs-d'œuvre qu'on estropie aujourd'hui. Là, également, j'ai toute confiance.

PAUL GROSFILS.



COURRIER DE STRASBOURG

La saison des concerts s'annonce comme très productive à Strasbourg et sera inaugurée prochainement par une audition du quatuor Flonzaley. Ce quatuor a été fondé, il y a quelques années, par M. Edouard de Coppet, de New-York, qui l'a créé afin de faire exécuter chez lui les œuvres de musique de chambre ; il joue exclusivement en hiver chez M. de Coppet à

New-York, et en été dans sa villa de Flonzaley à Chexbres. Toutefois, M. de Coppet a exigé de son quatuor qu'il se fît entendre quelquefois en public au profit d'œuvres de bienfaisance. C'est ainsi qu'après avoir parcouru avec succès l'Amérique et l'Autriche, il va se faire entendre à Strasbourg au profit de l'œuvre des colonies de vacances. Le quatuor se compose de MM. Betti (de Florence), Alfred Pochan (d'Yverdon), Asra (de Venise) et d'Archambeau (de Verviers) ; il exécutera à Strasbourg des œuvres de Schubert, Dvorak et Glazounow.

Le second concert de la saison sera le premier des huit concerts d'abonnement que donne annuellement l'orchestre municipal. Selon la déplorable habitude adoptée par l'administration de ces concerts — aux yeux de laquelle l'art musical français ne constitue malheureusement qu'une quantité négligeable, — une part très restreinte est faite aux œuvres françaises dans le répertoire projeté : elle se compose de *Patrie* de Bizet, l'ouverture des *Barbares* et le *Rouet d'Omphale* de Saint-Saëns, l'entr'acte de *Messidor* de Bruneau et les *Erinnies* de Massenet. De même, la liste des solistes engagés ne présente aucun nom français, à l'exception de M. Colonne, qui sera probablement appelé à diriger un des concerts.

La même exclusion des œuvres françaises est pratiquée dans le répertoire des quatre séances municipales de quatuors, sur le programme desquelles aucune œuvre française n'est prévue.

Par contre, le *Tonkünstlerverein* — une société privée qui s'est formée à Strasbourg, il y a quelques années, afin de faire exécuter les chefs-d'œuvre des grands-maîtres et des compositeurs modernes les plus en vue — donnera une place plus grande à l'art musical français : il s'est, dès à présent, acquis le concours, comme principaux exécutants, du quatuor bruxellois (MM. Schörg, Daucher, Miry et Gaillard), de l'Association d'instruments à vent de Berlin, du Quatuor parisien (MM. Geloso, Bloch, Monteux et Grisey), du quatuor bâlois, de MM. Daniel Hermann, violoniste, et Gaubert, flûtiste de Paris, du pianiste Cortot, de Paris, etc.

Au théâtre municipal, une des principales œuvres qui seront montées dans le courant de l'hiver sera le *Jongleur de Notre-Dame*.

F. HOLL.



COURRIER DE MANCHESTER

Musique anglaise.

On vient de publier le programme des œuvres chorales qui seront exécutées cette saison aux concerts Hans Richter. Comme il est de coutume depuis maintes années, on y voit figurer le *Messie* de Hændel et l'*Elie* de Mendelssohn. Mais voici que certains abonnés protestent et demandent des œuvres nouvelles ; d'autres ne veulent pas renoncer à leurs vieilles habitudes et défendent leurs « airs » favoris..., et, suivant l'usage anglais, les colonnes des journaux s'emplissent de longues épitres où messieurs les abonnés échangent des propos aigres-doux.

Le grelot fut attaché par un correspondant courageux dont la lettre témoigne d'un goût averti et d'une réelle intelligence musicale. Il traite l'*Elie* d'œuvre lourde, superficielle, et ose accuser Mendelssohn — l'auteur sacré des *Romances sans paroles* — d'y révéler son incapacité complète à tracer un caractère « grand et profond ». Aussitôt on lui répond : « Les

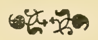
oratorios ne sauraient fatiguer les oreilles d'un mélomane anglais non plus que le bœuf rôti son estomac », et un amateur, tout en avouant qu'il pourrait « siffler correctement les trois premières mesures de n'importe quel chœur », assure qu'il les écoute tous les ans avec une joie toujours nouvelle.

Coups de pattes bien enfantins, direz-vous, et vous ajouterez sans doute que les Anglais n'ont pas si mauvaise grâce de se battre pour Hændel et même pour Mendelssohn.

Savez-vous donc pourquoi ils se battent ? Croyez-vous que ce soit la musique qu'ils défendent ? Allons donc ! C'est l'Angleterre. Hændel et Mendelssohn sont Anglais. Parfaitement. Cela vous étonne ? Il est pourtant si difficile d'être Anglais ; on ne l'est pour de bon que si on s'est battu à Crécy, et du bon côté encore ! Mais les musiciens sont rares sur le marché anglais, il faut en importer. En dépit de M. Chamberlain, les colonies ne produisent pas de musiciens; il arrive bien quelques rossignols d'Australie; mais pour que ces rossignols puissent chanter, il faut que les Italiens, les Allemands et, à leur défaut, les Français viennent leur apprendre leur métier ; et quand ces Italiens, ces Allemands ont déversé toute leur science dans les cerveaux bretons, en signe de gratitude, on les bombarde Anglais... après leur mort, pour qu'ils ne protestent pas.

Et voilà comment Hændel et Mendelssohn ont été naturalisés Anglais ; voilà pourquoi on en a fait des idoles ; voilà pourquoi on va entendre leur musique de préférence à toute autre ; voilà pourquoi je salue les vaillants abonnés des concerts Richter qui ont osé toucher à ces idoles, parce que je vois en eux les précurseurs de l'ère prochaine qui verra figurer aux programmes des concerts Richter les César Franck, les d'Indy et les Debussy.

ELISABETH D'IRVEL.



COURRIER DE STUTTGART

L'Opéra de Stuttgart.

Des juges très impartiaux disent que l'Opéra de Stuttgart, qui a donné des représentations dans toutes les grandes villes de l'Allemagne et notamment à Berlin, est, à l'heure qu'il est, un des plus célèbres instituts de l'Allemagne. Tous les grands critiques de Berlin ont fêté la grandeur des artistes de cet Opéra, et nous ne pouvons, aussi impartiaux qu'eux, que confirmer ces critiques. Et nous mettons en première ligne M. Hermann Weil, un des futurs chanteurs de Conried. On ne se rappelle pas avoir eu la chance de posséder un si merveilleux chanteur. Dernièrement, il a chanté le « Papageno » de la *Flûte enchantée* de Mozart et un grand rôle du *Départ* de M. d'Albert.

Nous sommes toujours assez sobres de louanges, mais, cette fois, il serait bien mesquin de ne pas dire que M. Weil est un chanteur absolument incomparable. Il fera son chemin vers l'Amérique et sera comblé d'or. On dit que M. Weil est un jeune homme; sans doute il a été un enfant précoce, car il a des qualités qu'on ne peut avoir que dès sa naissance. L'Opéra a eu longtemps un chanteur qui fut regardé comme un des premiers chanteurs allemands, c'était M. Hromada; mais son successeur, M. Hermann Weil, lui est supérieur. Le public est fanatisé par le chant de M. Weil et a vite oublié la belle voix de feu Hromada. C'est en même temps un comique fort

spirituel et très habile dans les parties parlées d'un opéra. En tout, M. Hermann Weil est un artiste de qui on parlera. Le Nouveau Monde a depuis longtemps ses regards sur lui. Un de ses confrères, M. Péter Muller, est aussi très fêté en Allemagne et en Suisse. M. Péter Muller est un ténor d'une très grande voix. M. Frické ne satisfait pas autant, mais dans les rôles comiques il est bon. Seulement les voix de MM. Péter Muller et Frické sont déjà un peu usées dans les parties supérieures, du reste ils suffiraient pleinement à tout Opéra allemand. A Stuttgart, le public est fort gâté, je pourrais dire que c'est le public le plus étrange ; oui, c'est un public sur lequel on ne peut compter, il n'y a pas de public aussi difficile qu'à Stuttgart. Et ce public singulier se plaignait longtemps d'une partenaire de M. Péter Muller, Mlle Elisa Wiborg, qui fut rappelée sept fois après le premier acte de la *Valkyrie*, le 1er octobre. Mlle Wiborg mérite qu'on la respecte. Elle est une artiste des plus fidèles du répertoire et a tous les dons de plaire à tout le monde et au bon Dieu, pourquoi pas au public chatouilleux de Stuttgart ? C'est comme le vent, ce public ; vous devez vous féliciter si vous n'avez rien à démêler avec lui. Lisez l'Ancien Testament, vous y trouverez un passage qui le dessine. Mais pas trop mal. Eh bien ! Mlle Wiborg avait un temps où elle ne chantait pas assez bien pour faire dire qu'elle serait la meilleure cantatrice de l'Opéra, qu'elle est aujourd'hui. Il ne faut pas tracasser cette artiste, mais lui laisser du temps. Et elle s'est montrée parfaite, et en tout cas meilleure que Mlle Anna Sutter, qui chante par le nez et a une mauvaise prononciation. Mlle Sutter est trop nerveuse et ne laisse pas une impression nette comme Mlles Bommer et Marga Dietz, deux jeunes cantatrices toutes délicieuses. Mlle Bommer est l'élève de M. Frické. Mlle Dietz rappelle beaucoup Mlle Parenna, de la Comédie. Il faut retenir ces trois noms de Mlles Parenna, Bommer et Dietz. La cantatrice dramatique Bossenberger crie, mais elle ne chante pas. Et elle croit qu'elle chante, et le public est d'accord. Pourquoi ? Parce que le public est bizarre. Ce public particulier devrait être content de la grande cantatrice wagnérienne, Mlle Hélène Hieser, qui fut la gloire de Bayreuth, de Covent-Garden et de Munich. Et la direction de l'Opéra devrait lui confier des rôles et non seulement des bouts de rôles, comme elle en a l'habitude. Sa rivale, Mlle Schoenberger, qui n'a pas de belles robes, ne chante pas mal, mais elle devrait étudier davantage ses grands rôles, ce que je recommande également à M. Neudoerffer, qui chante, parfois, par le nez. M. Holm est une très belle basse, mais un mauvais comédien, il est comme une statue; rappelons la *Flûte enchantée* et la *Valkyrie*. M. Decken est un comique on ne peut plus gai, mais depuis quelque temps il néglige sa voix, et il a tort, car il en pourrait faire quelque chose. Je dis la même chose à la cantatrice wagnérienne, Mme Jugeborg-Zink, qui ne chante qu'aux commencements du printemps, de l'été, de l'automne, de l'hiver. Elle est jolie, mais elle se fait très rare. Pourquoi ?

Et le nouveau grand ténor, M. Bolz ? Eh bien, il est gros, comme tous les grands ténors, mais cette qualité ne lui permet pas de faire des mouvements. Il chante bien, mais pas aussi bien qu'un de ses prédécesseurs M. Nicolas Rothmühl à Berlin, et je ne comprends pas M. Bolz, il a une fort mauvaise prononciation. Il parle l' « agrach ». Mais on comprend bien M. Franz Schaetzlé, qui chante le more de la *Flûte enchantée* depuis dix ans, et il chante bien ; pourquoi chante-t-il si peu ? M. Schaetzlé devrait se montrer plus souvent, il est bon. Je demande à la direction pourquoi elle ne donne pas de grands rôles à M. Camillo Stoelzel. M. Stoelzel, dit-on, chante bien ; il faut nous le prouver; en tout cas, M. Stoelzel a une bonne voix et est un bon comédien. Qu'on nous donne M. Stoelzel et qu'on n'attende pas dix ans. Où est M. Stoelzel ?

Mme Clémentine Heurung ne fait plus attention à sa voix. C'est une grande faute. Qu'elle prenne exemple sur Mmes Stoll et Illenberger. Il me semble que M. Eybisch est un bon chanteur ; ce jeune homme devrait jouer plus souvent, et je recommande à M. Franz Bartenstein, qui chante bien, d'apprendre à faire des mouvements. C'est un automate. M. Wilhelm Weidner et Mme Paula Günttner sont sans doute les piliers les plus sérieux du chœur, M. Weidner ne devrait pas l'oublier. MM. Burkhard-Schaezle et Karl-Kromer termineront cette causerie. Voici les chefs d'orchestre : MM. Karl Pohlig, Erich Band, Doppler et Mayer. M. Pohlig est le successeur de MM. Obrist et feu Zumpe, M. Band celui de MM. Hellmesberger de Berlin et Reichenberger de Francfort.

Le nouveau régisseur général est M. Coewenfeld, successeur de M. Harlacher.

« Sous-off. »



ÉCHOS

Preuves. — Plusieurs de nos lecteurs ont pu nous croire trop sévères pour un certain M. Mangeot ; non certes qu'ils le connussent, car alors, oh ! alors... Mais enfin on n'aime pas à croire un homme doué de qualités intellectuelles aussi exactement négatives que le disaient nos aphorismes. Cela nous choque, nous contriste et nous humilie, comme le spectacle d'une trop grande misère. Nous n'exagérions cependant pas dans le sens qu'on pourrait croire : en voici la preuve irréfutable. Elle est fournie par le personnage lui-même, qui nous somme, bien inutilement, d'insérer sa lettre : elle nous donne trop abondamment, trop inespérément raison pour que nous ne nous empressions pas de le faire.

Paris, le 5 octobre 1905.

Monsieur Louis Laloy,

Directeur du *Mercure musical*,

Paris.

Monsieur,

En rentrant à Paris, j'ai trouvé, au milieu d'un monceau de papiers, plusieurs exemplaires d'une revue à désinence musicale, dont l'esthétique semblait être résumée — sur une couverture couleur viande crue — par la figure, bien peu avenante, d'une femme cataleptique et par une plante dépurative (1).

En parcourant les feuilles de cette revue, j'ai vu, qu'à mots couverts ou à lettres distantes (2) *— le courage et la franchise n'étant jamais le propre des insulteurs — on me faisait l'honneur de me traiter de* bête, d'idiot *et* d'âne... *tout cela à propos de la publication, dans le* Monde musical, *d'une admirative étude de M. C. Mauclair sur Alfred Bruneau, en réponse à un pamphlet de M. Laloy sur l'auteur de l'*Ouragan (3).

A la bonne heure ! Voilà ce qui s'appelle savoir discuter, docteur ! J'aime

(1) Le mercure, sans doute ?

(2) On pourra vérifier que M. Mangeot est nommé sans ambages et sans écart anormal dans chacun de nos *Echos*. Eût-il compris, d'ailleurs, sans cette précaution ?

(3) En aucune manière, mais à propos de la publication, en tête de cet article, d'un entrefilet bassement injurieux. L'opinion de M. Mangeot sur Bruneau ne nous importe pas, est-il besoin de le dire ?

Bruneau et vous le haïssez : donc, *je suis* bête, idiot, *et* âne, *et vous, intelligent, savant, compétent et universel.*

*Parce que l'Université vous a décerné un brevet d'*alpha, *vous m'adressez celui de* bêta *pour montrer l'étendue de vos connaissances. Quel génie, ce docteur! Mais peut-être votre ressentiment à mon égard a-t-il d'autres causes?...* (1).

Aujourd'hui que votre déconvenue atteint le niveau de votre morgue (sans majuscule), vous criez haro sur tous vos voisins : sur la Revue, *sur le* Courrier *et sur le* Monde !

Vous ne pardonnez au Monde musical *ni ses dix-sept années d'existence prospère, ni le rang qu'il occupe, ni l'estime dont il jouit auprès des maîtres et des artistes, ni ses 20.000 lecteurs qui se montrent de plus en plus satisfaits de mon « pénible jargon » et le préfèrent à vos « omniscients discours, partiaux, obscurs », comme dit Camille Mauclair, écrits dans une langue que le charmant littérateur déclare ne pouvoir « assimiler au bon français ».*

Mais « que faire — ajouterai-je encore avec mon éminent confrère — devant quelqu'un qui est à la fois Laloy et son prophète ? »

Vous me faites encore le grand plaisir d'appeler à votre aide pour m'injurier M. Grossier-Villars. De celui-ci, au moins, je n'ai pas à me plaindre ; il m'a joliment fait du bien depuis six ou sept ans qu'il s'acharne après moi. Il m'a fait tellement peur que je me suis sauvé à son antipode, et vous ne vous doutez guère comme on y est bien. Il s'en est aperçu, paraît-il, et se trouve un peu gêné maintenant de rester à côté de lui-même (1).

Remerciez-le, de ma part, de sa dernière obligeance, qui fut d'envoyer son secrétaire prendre un abonnement au Monde musical *et de me faire adresser de Londres, sous un nom d'emprunt, deux simples lignes à insérer — ô ! sans majuscules, — avec un chèque réglant d'avance le prix d'un nombre considérable d'exemplaires. J'encaissai le chèque* (2), *j'envoyai les journaux, mais je m'aperçus que j'avais oublié d'y publier les deux lignes de mon obligeant correspondant.*

Vous voudrez bien m'en excuser auprès de lui et recevoir pour vous-même, Monsieur, l'assurance de ma bien vive gratitude.

Le Directeur du Monde musical,
A. Mangeot.

« Voilà donc quels vengeurs s'arment pour ta querelle,
« O Mauclair... »

Mais M. Mauclair est un ingrat, et juste au moment où M. Mangeot le couvre de fleurs, il déclare, dans une autre publication, qu'il ignorait « l'existence de la note et de la reproduction » de son article par le *Monde musical.* En effet, on ne peut que gagner à désavouer un Mangeot, et le texte qu'on vient de lire passe, comme on dit, l'imagination. Que nos lecteurs nous excusent d'avoir étalé devant eux ce petit tas de bave imbécile : il y a de ces choses qu'il faut voir pour y croire.

Quant au fond de la question, rien de plus simple. Nous n'avons jamais attaqué personne. C'est nous qui, dès nos débuts, et surtout dès nos premiers succès (plus grands que nous n'avions jamais osé l'espérer), avons été poursuivis des injures, sarcasmes, insinuations et diffamations de quelques-uns de nos confrères (pas tous, ni les meilleurs). Nous avons eu cet

(1) Nous supprimons ici une phrase injurieuse pour deux collaborateurs du *Mercure musical*, et nous évitons ainsi à M. Mangeot certains désagréments .. du genre cuisant. Qu'il se le dise !

(2) Après cet effrayant galimatias, venait une diffamation que nous refusons de publier.

(3) Nous ne le lui faisons pas dire.

honneur insigne de rendre fou de rage et d'envie l'homme aux 20.000 lecteurs ; et d'autres, plus sournois, ne nous ont pas montré une moins basse haine. Nous avons jusqu'à ce jour répondu à ces provocations, pour montrer que nous ne craignons personne. Mais nous en avons assez aujourd'hui ; nous sommes ici pour parler musique, et non pas Mangeot.

Nous comprenons fort bien qu'une revue comme la nôtre, où chacun dit tout uniment sa pensée, jette le trouble et l'effroi dans certaines entreprises, qui se voient menacées de faire de moins bonnes affaires. Mais à l'avenir nous laisserons ces malheureux clabauder à leur aise dans leur mare aux canards, jusqu'au jour où, renonçant à un métier désormais sans profit, ils s'établiront marchands de lorgnettes ou montreurs de phénomènes ; à moins qu'ils n'aient péri d'abord, étouffés par la bile qu'ils se font à notre sujet et les ordures dont ils croient nous salir.

Directeurs irascibles. — Après M. Antoine, qui n'admet la critique que lorsqu'elle fait marcher « son commerce », voici M. Albert Carré, directeur de l'Opéra-Comique, qui réclame au directeur et au rédacteur en chef des *Cartons mondains*, ainsi qu'à notre éminent et charmant collaborateur M. Henry Gauthier-Villars, la bagatelle de cent mille francs de dommages et intérêts pour les lignes suivantes, parues le 15 juin et le 1er juillet derniers :

Il y a deux sortes de directeurs : ceux qui refusent les pièces et ceux qui les jouent.

M. Albert Carré constitue, à lui tout seul, une espèce intermédiaire, la plus dangereuse : il reçoit les pièces à l'Opéra-Comique et ne les joue jamais.

Un compositeur de grand talent, Sylvio Lazzari, ayant mis en musique un drame tiré de la poignante nouvelle d'Henri Bataille, vit, avec une joie bien compréhensible, son œuvre inscrite sur la liste des pièces à représenter prochainement, mais il ne vit jamais rien d'autre.

Son bon droit est incontestable ; le directeur ne le nie point et se contente de lui dire :

— Poursuivez-moi si vous voulez.

Mais M. Sylvio Lazzari est pauvre, et la justice, qui passe pour gratuite, en France, coûte abominablement cher.

Semblable mésaventure advint, de par le même directeur, au compositeur Chapuis, inspecteur général de la musique dans les écoles de Paris. Ce haut fonctionnaire, doublé d'un excellent musicien, reçut la commande ferme d'un opéra comique, tiré par M. Bernède de la pièce célèbre de Dumas, les Demoiselles de Saint-Cyr.

Une fois sa musique terminée, il porte à M. Carré sa partition gravée, et reçut cette stupéfiante réponse :

— Je vous jouerais bien, mais j'ai peur que votre pièce ne me coûte trop cher à monter.

Si M. Chapuis fait un héritage, il aura quelque chance d'être mis en répétition, sinon, il pourra se promener autour de l'Opéra-Comique, bras dessus, bras dessous, avec M. Sylvio Lazzari.

C'est gai, le théâtre.

Eh quoi ! dira-t-on, c'est tout ? Où est le mal ? Chacun a pu voir paraître chaque année, sur les listes de l'Opéra-Comique, un nombre extraordinaire d'œuvres nouvelles dont les trois quarts n'iront jamais plus loin. N'y a-t-il pas là à la fois un *bluff* et une duperie ? Car une pièce inscrite à l'Opéra-Comique ne sera pas jouée ailleurs, et les longues expectatives auxquelles on condamne ainsi les auteurs sont un lent étouffement, bien plus cruel que le refus brutal. Il y a même cette circonstance aggravante que

les plus atteints sont les compositeurs dépourvus de ressources personnelles, qui ne peuvent se faire rendre justice et à qui il est permis d'opposer des arguments financiers sans réplique. M. Gauthier-Villars a tenu à protester contre cet abus ; mais M. Albert Carré a voulu lire, entre les lignes, une accusation de vénalité et de chantage qui certes n'est apparente que pour lui. La lecture seule de sa citation montrera l'absurdité du grief :

Attendu que, dans cet article, M. Gauthier-Villars accuse M. Carré de ne jouer que les pièces des auteurs qui le paient et d'éconduire ceux qui ne sont pas assez riches pour faire entre ses mains des sacrifices d'argent ;

Attendu que cette accusation de vénalité et de chantage est l'injure la plus grave qui puisse être lancée à un directeur de théâtre ;

Attendu que depuis vingt et un ans que M. Carré est à la tête des théâtres de Paris, c'est la première fois qu'un outrage aussi sanglant lui est adressé ;

Attendu que M. Carré ne saurait tolérer un semblable affront, alors que s'il y a un reproche qui ne puisse lui être fait par personne, c'est précisément le reproche de cupidité ;

Attendu, etc..., qu'aux termes des articles 1382 et 1383 du Code civil, M. Cir, M. le baron de Castelnuovo et M. H. Gauthier-Villars doivent être tenus conjointement et solidairement responsables ;

Par ces motifs, s'entendre condamner à payer à M. Carré la somme de cent mille francs à titre de dommages-intérêts.

Voir ordonner l'insertion du jugement à intervenir dans la publication mensuelle intitulée : Cartons mondains, *et dans dix journaux de Paris au choix de M. Carré.*

Pour nous, notre conviction est faite. Nous connaissons cette sorte de procès, où l'on demande, pour un préjudice imaginaire, un chiffre formidable de dommages et intérêts. Ce sont des procès *ab irato*, qui font toujours le plus grand tort à celui qui les entreprend. De pareils recours aux tribunaux ne nous étonnent pas de la part de certains chicaneaux de province qui veulent mêler la justice à toutes leurs querelles. Mais nous regrettons de voir M. Antoine et M. Carré, qui passaient jusqu'à présent pour les directeurs les plus intelligents de Paris, démentir aujourd'hui, chacun à sa manière, leur égale réputation (1).

Schola Cantorum. — Pendant toute la première semaine d'octobre, le Directeur des études a procédé aux examens d'admission, qui vont introduire dans le personnel des élèves un très grand nombre d'éléments nouveaux. En effet, le chiffre des nouveaux venus s'élève à 76, dont 32 hommes et 44 femmes. Il ne sera plus procédé jusqu'en janvier à de nouvelles admissions. Dans la plupart des cours le maximum des inscriptions a été atteint ; c'est ainsi qu'il ne reste actuellement *pas une seule place* dans aucun des sept cours de piano.

Devant l'affluence des élèves, l'Administration de l'École s'est vue obligée de créer six nouveaux cours :

1 de solfège, femmes ;
1 de contrepoint, femmes ;
2 de chant, femmes ;
2 de violon, premier et second degré ;

(1) En dernier lieu, le *Figaro* nous apprend que M. Carré se désistera de sa plainte, « puisque M. Gauthier-Villars a reconnu son erreur ». On ne peut reconnaître une erreur que l'on n'a pas commise, et il nous semble difficile que l'affaire en reste là.

Les titulaires de ces nouveaux cours sont : Mme Gravollet pour le solfège, Mlle Nun pour le contrepoint, Mme Tracol, la créatrice d'*Alceste* à Avignon, et Mme Bataille pour le chant, MM. Lefeuve, ancien élève diplômé, pour le violon, 1er degré, et Nestor Lejeune pour le violon, 2e degré.

Quelques changements ont eu lieu dans le personnel enseignant : Mlle Claire Hugon est nommée titulaire du cours d'harmonie, femmes, donné précédement par Mlle Nun ; Mlle Adrienne Pelletier, élève diplômée, partage avec Mlle Duranton la direction du cours de piano du 2e degré, femmes, en sorte que ce cours, qui n'était qu'hebdomadaire l'an dernier, sera donné dorénavant deux fois par semaine.

M. Louis de Serres, si dévoué à la *Schola* depuis toujours, a accepté d'être titulaire du cours de déclamation lyrique, en remplacement de M. Charles Bordes qui se fixe à Montpellier, au moins pour cette année, mais qui reste inspecteur des études de chant.

Enfin, M. Cornubert partagera avec M. Cazeneuve la direction du cours chant, hommes.

La *Schola* se félicite d'avoir pu s'attacher, en qualité de professeur de chant, une artiste de la valeur de Mme Bataille qui, après une carrière militante des mieux remplies, s'est consacrée à l'enseignement et a bien voulu faire profiter les élèves de son talent si réputé et de son expérience.

Le nouveau cours de violon du 2e degré a été confié a M. Nestor Lejeune, le virtuose bien connu, instruit à la grande école d'Eugène Ysaye.

Les demandes de *bourses* et *demi-bourses* doivent être déposées au Secrétariat avant le 25 décembre, *dernier délai*, à l'adresse de M. le Président du conseil d'administration.

Il sera statué sur ces demandes à la suite des examens du 1er trimestre.

M. Pierre Aubry, membre du conseil d'administration, est nommé *Inspecteur des études*. Il est tout spécialement chargé par le conseil de lui établir un rapport concernant l'*exactitude* et l'*assiduité* des élèves aux cours auxquels ils sont inscrits. Des conclusions de ce rapport dépendra l'obtention des bourses et demi-bourses.

Boston. — On nous télégraphie le programme suivant qui est celui des concerts que M. d'Indy va diriger en décembre prochain à Boston (2 concerts), Philadelphie, Baltimore, Washington, New-York (2 concerts) et Brooklyn :

E. Chausson :	*Symphonie.*
V. d'Indy :	*Istar, Sauge fleurie, 2e Symphonie.*
Cl. Debussy :	*Prélude à l'Après-Midi d'un Faune.*
G. Fauré :	*Pelléas et Mélisande.*
Cés. Franck :	Suite tirée de *Psyché.*
P. Dukas :	*L'Apprenti sorcier.*

Disons encore que M. d'Indy, sollicité par les amateurs américains de ne faire entendre que de ses œuvres, a tenu noblement à donner une idée d'ensemble de la musique française moderne.

M. Maurice Ravel reprend ses cours et leçons de composition, chez Mlles Chaigneau, 162, avenue Victor-Hugo. On sait trop ce que nous pensons de lui pour que nous ajoutions à son nom, déjà illustre, un seul mot de recommandation.

M. Henri Dallier est nommé organiste de la Madeleine en remplacement de M. Gabriel Fauré. Toutes nos félicitations à l'éminent artiste, dont il nous a été donné d'apprécier, à maintes reprises, le goût et l'esprit.

Lyon. — *La Société des grands Concerts*, dont le directeur est M. Witkowski, exécutera cette année, salle des Folies-Bergère, les œuvres suivantes :

SYMPHONIES

d'Haydn (en *fa* dièse mineur, l'*Adieu*).
de Beethoven (en *la*).
de Vincent d'Indy (sur un air montagnard).
de César Franck (en *ré* mineur).
de Lalo (Symphonie espagnole pour violon et orchestre).

CONCERTOS

de J.-S. Bach pour violon (en *mi*).
— pour piano (en *ré* mineur).
de Mozart pour piano et orchestre (en *ut* mineur).

OUVERTURES

de *Léonore*, nº 3. .	Beethoven
de *La Grotte de Fingal*.	Mendelssohn
de *La Belle Mélusine*.	Mendelssohn
de *Zoroastre*. . .	Rameau

POÈMES SYMPHONIQUES

La Jeunesse d'Hercule.	Saint-Saens
Tod und Verklaerung.	R. Strauss

DIVERS

Siegfried-Idylle . .	R. Wagner
L'Enchantement du Vendredi saint. .	R. Wagner
Marche des Pèlerins d'Harold. . . .	Berlioz
Suite de *Pelléas et Mélisande*. . . .	G. Fauré
Elévation. Poème en musique. . . .	A. Savard
Prélude à l'*Après-Midi d'un Faune*.	Cl. Debussy

ŒUVRES POUR CHŒURS ET ORCHESTRE

Rédemption. . . . Poème-symphonie en 2 parties.	C. Franck
Fragments de *Parsifal*.	R. Wagner
Cantique de l'Avent.	R. Schumann
La Vie du Poëte (2e tableau). . . .	G. Charpentier
A la Musique. . .	E. Chabrier.

Tiflis. — M. Nicolaïev, musicien fort éclairé et cultivé, fera entendre cet hiver le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* de Cl. Debussy.

Leyde. — Le *Sang de la Sirène*, de Ch. Tournemire, œuvre couronnée au dernier concours de la ville de Paris, sera exécuté prochainement à Leyde, sous la direction de M. Daniel de Lange, directeur du Conservatoire d'Amsterdam.

Toulouse. — Le même ouvrage sera exécuté à Toulouse, sous la direction de M. Crocé-Spinelli.

Soirées d'Art. — Voici le programme du concert d'inauguration qui aura lieu le jeudi 9 novembre, à 9 heures du soir, à la Salle des Agriculteurs, 8, rue d'Athènes :

1	*Premier Quatuor* (en *fa* majeur.	Beethoven
2	a) *Promenade matinale*.	Ch. Bordes
	b) *Roses dans la Nuit*.	Léon Moreau
	c) *Ein Traum*.	Ed. Grieg
	Mme Jeanne Raunay	

3 a) *Egyptienne* (Transcript. pr harpe de Mlle H. RENIÉ) RAMEAU
b) *Légende* (d'après les *Elfes* de LECONTE DE LISLE). . H. RENIÉ
Mlle Henriette RENIÉ
4 a) *Wonne der Wehmuth*. . . . . BEETHOVEN
b) *Caro mio ben*. . . . . GIORDANI
c) *Maman, dites-moi*. . . . . Chanson française du XVIIe siècle Harmonisée par Weckerlin
Mme Jeanne RAUNAY
5 *Deuxième Quatuor* (en *sol* majeur). . . . . BEETHOVEN

M. Armand Ferté, le pianiste bien connu, nous prie d'annoncer qu'il est de retour à Paris et reprend ses cours et leçons, 25, rue Ballu.

Le Faust de Shakspeare. — M. Jules Claretie, directeur de la Comédie-Française et membre de l'Institut, vient de le découvrir, et c'est dans la revue modestement intitulée *Je sais tout* (no d'octobre, p. 302) qu'il nous annonce que demander à feu Irving comment il jouait le Méphistophélès de *Faust*, c'eût été « analyser l'œuvre même de Shakspeare ».

Lui aussi, M. Claretie peut dire : « Je sais tout. »

Société J.-S. Bach. — La Société J.-S. Bach donnera au cours de la saison 1905-1906 douze concerts dont voici les dates :

Concerts avec soli, orchestre et chœurs (*série A*) : le mercredi 22 novembre, le samedi 9 décembre, les mercredis 17 janvier, 7 février, 14 mars et 9 mai.

Concerts d'orgue et de musique de chambre (*série B*) : le mercredi 29 novembre, le samedi 23 décembre, les mercredis 24 janvier, 21 février, 21 mars, 23 mai.

Aux programmes de la série A figureront dix *Cantates* sacrées ou profanes (1res auditions à Paris), parmi lesquelles *Le Choix d'Hercule*, une des œuvres les plus importantes et les plus intéressantes de Bach ; *les concertos pour trois pianos* ; *les concertos brandebourgeois* ; *les ouvertures pour orchestre* ; *les concertos pour violon*, *pour piano*, etc.

Les concerts de musique de chambre seront réservés aux œuvres d'orgue, de piano, aux *Sonates* pour piano et violon, pour piano et viole de gambe, pour piano et flûte, pour violon seul, violoncelle seul, etc.

Ces concerts, auxquels les artistes les plus réputés de France et de l'étranger prêteront leur concours, auront lieu, comme par le passé, à la *Salle de l'Union*, 14, rue de Trévise, que des travaux pendant les vacances ont très heureusement améliorée.

En rappelant que des conditions d'abonnement spéciales sont faites aux personnes s'inscrivant comme membres fondateurs ou honoraires de la Société Bach, signalons une innovation des plus louables et qui mériterait de se généraliser. La Société Bach a décidé la création de cartes permanentes, dites cartes d'artiste, qui seront mises, à un prix minime et en nombre limité, à la disposition des *musiciens professionnels* et notamment des jeunes gens se livrant, pour en faire leur carrière, à l'étude de la musique, soit dans les écoles spéciales, soit avec des professeurs libres.

Pour l'obtention de ces cartes et pour autres renseignements, écrire à M. Daniel Herrmann, directeur adjoint de la Société Bach, 9 *bis*, rue Méchain.

L'Œuvre Internationale, revue d'art, de littérature et de sociologie (9e année), que dirige notre confrère Marcel Clavié, vient de transférer sa direction et son administration, 6, rue Cardinet (XVIIIe).

Ecole Beethoven. — Les cours de piano, harmonie, solfège, etc., pour

les amateurs et les artistes, ont recommencé le 4 octobre, sous la haute direction de Mlle *M. Balutet*; mais le concours d'entrée pour la classe préparatoire au professorat du piano n'aura lieu qu'en novembre. Nous signalons aussi les cours de *Direction musicale par correspondance*, indiquant un plan d'études classiques et les nouveautés musicales les plus intéressantes. Ces cours sont vivement appréciés des mères de famille, des institutrices et des jeunes professeurs habitant la province ou l'étranger. (Ecrire 80, rue Blanche).

PAN.



PUBLICATIONS RÉCENTES.

Claude Debussy : *La Mer*, Trois esquisses symphoniques. Réduction pour piano à 4 mains par l'auteur. Paris, Durand et fils.

— — *Interludes* pour *Pelléas et Mélisande*. Réduction pour piano à 2 mains par Gustave Samazeuilh. Paris, Durand et fils.

Camille Saint-Saëns : *Deuxième Sonate* pour violoncelle et piano (op. 123). Paris, Durand et fils.

Gustave Samazeuilh : *Deux poèmes chantés*. Paris, Durand et fils.

Pierre Aubry : *Esquisse d'une bibliographie de la chanson populaire en Europe*. Paris, A. Picard et fils.

Pierre Aubry et **Emile Dacier** : *Les Caractères de la Danse*. Histoire d'un divertissement pendant la première moitié du XVIIIe siècle. Avec un portrait en héliogravure de Mlle Prévost et la réalisation de la partition originale de Rebel. Paris, Champion.

Rachilde : *Le Meneur de louves*. Paris, Mercure de France.



Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



UNE TASSE DE THÉ

« Enfin, vous avouerez bien, s'écria la si jolie Mme de F., que votre Debussy est le plus encombrant de nos contemporains ! Il divise maintenant les salons, brouille les mélomanes, incite les revues à s'entre-dévorer et lance furieusement les uns contre les autres les plus redoutables des plumitifs musicaux !... Ah ! fi, le vilain homme !

— La musique a maintenant son affaire Dreyfus, approuva le long baron ; les amis et les ennemis de la Neuvième s'abandonnent aux mêmes excès de langage que les partisans et les adversaires du Sabre et du Goupillon. L' « Affaire Debussy » partagera la France...

— Au fond, railla le petit C., c'est peut-être la véritable explication du bordereau : « Ce canaille de D. ! » ...

— Eh ! eh ! proféra le savant égyptologue, nos arrière-neveux seront peut-être fort embarrassés pour isoler ces deux grands conflits intellectuels symétriques qui troublèrent presque au même instant l'aurore du xxe siècle. Les documents incomplets qui nous survivront dans quelques centaines d'années seront singulièrement décevants ...

— Achille Debussy et Alfred Dreyfus ont les deux mêmes initiales, observa sévèrement le vieux général en déposant sa tasse sur le plateau avec un bruit sec.

— Il n'en faudra peut-être pas davantage pour créer des confusions irréparables dans l'esprit de nos descendants, reprit le savant avec tristesse. Les civilisations éloignées cherchent en vain à se connaître, les chances d'erreur sont trop nombreuses ! Il se peut que les traités d'histoire ancienne enseignent un jour qu'un chef de musique militaire, nommé Achille Dreyfussy, fut accusé de haute trahison par un expert en harmonie qui avait étudié de près son écriture. Le monde entier s'occupa du différend, continuera notre historien. Sur le témoignage d'oreilles puristes, l'ami des dissonances fut inculpé de faux et d'usage de faux et condamné à la mise en loge au nom de la

justesse. Cette pénalité était fréquemment appliquée, à l'époque, aux jeunes compositeurs insoumis. Mais, au lieu de subir sa peine à Compiègne, suivant l'usage, il la purgea au Conservatoire de l'Ile du Diable...

— Où il composa, sans doute, son *Diable dans le Clocher*, risqua le jeune C.

— Et l'*Après-midi d'un faux...* » s'exclama bruyamment le vieux général, que satisfaisaient les pires à peu près. Un silence pénible stagna et les petits fours symboliques circulaient parmi les sourires contraints lorsque le fameux compositeur R.-N. entra dans le salon.

« Vous arrivez à point, s'écria joyeusement la maîtresse de la maison; vous allez pouvoir nous mettre tous d'accord en élevant dans notre discussion une voix vraiment autorisée.

— J'espère, mon cher maître, ajouta la charmante Mme de F., que vous allez remettre au point les théories musicales échafaudées avec audace par tous ces amateurs ignorants. Après tant d'opinions de dilettanti, l'avis d'un compositeur va nous être singulièrement précieux à retenir...

— N'en croyez rien, Madame, répondit R.-N. avec amertume. Les problèmes musicaux sont les seuls auxquels il ne m'est pas permis de m'intéresser. On tolérera fort bien que je critique et analyse l'art d'un Claude Monet ou d'un Mallarmé; mais mon sentiment sur une symphonie est immédiatement suspect, et le jugement que je pourrais formuler sur un quatuor est d'avance frappé de nullité... »

D'aimables protestations s'élevèrent de toutes parts; mais le compositeur, parcourant le salon du regard, ajouta, non sans aigreur :

« L'absence de tout critique musical explique la civilité de vos encouragements. Je vois qu'on pousse ici l'amour du paradoxe jusqu'à tenir compte en musique des avis d'un musicien. Singulière aberration ! Le dernier des journalistes d'art vous démontrerait facilement que l'harmonie m'aveugle, que la fugue m'atrophie et que le contrepoint m'intoxique. On ne peut pas savoir orchestrer et jouir d'une polyphonie ! Le fait de sentir les tendances sonores des accords prouve surabondamment que j'ai le tympan perforé ! Non, non ! L'esthétique musicale s'accommode d'une ignorance hautaine. J'avais la permission de réduire en poussière les œuvres les plus colossales lorsque je n'avais pas encore terminé l'étude de mon solfège; mais maintenant que j'ai eu le malheur d'écrire quelques partitions, je suis déchu de tous mes droits à la discussion ! Tout le monde sait cela et je m'étonne d'être obligé de vous l'apprendre !...

— Vous êtes injuste pour la musicographie, dit le vieux savant en souriant. J'ai lu ces jours-ci un article d'un certain Jean d'Udine qui me paraît animé des intentions les plus conciliantes. Il s'y trouvait de très consolantes formules parmi lesquelles j'ai retenu celles-ci : « Je n'ai jamais méprisé les gens qui apprennent la musique avant d'en parler : moi-même je l'ai apprise un peu !... », et : « Je ne déconseillerai même à aucun compositeur d'étudier l'harmonie et la théorie musicale. » Que vous faut-il de plus ?

« M. d'Udine est vraiment trop bon ! » répondit sèchement le musicien, qui se leva et alla aussitôt engager avec la gracieuse Mme de F. une discussion sur les modes probables de cet hiver.

— Notre ami est bien nerveux ce soir, murmura la maîtresse de la maison avec un peu d'embarras. Il faut l'excuser : les méfaits de la presse musicale empoisonnent sa vie, et, depuis quelque temps surtout, la lecture des revues lui donne la fièvre quarte !

— Aurait-il attrapé la debussyte, lui aussi? s'écria le jeune C. en reculant son fauteuil avec un effroi comique.

— Je ne le pense pas, déclara le long baron. J'ai appris par cœur l'admirable étude que le docteur Mauclair a consacrée à cette maladie. Jusqu'ici R.-N. n'a pas présenté les symptômes caractéristiques de l'épidémie. Vous n'ignorez pas que les malheureux qui en sont atteints « se mettent à tourner sur eux-mêmes comme ces moutons d'Afrique qui ont un ver dans la tête » et que leur exaltation provient « d'un mélange de salpêtre, de bang crétois, de haschich et de carry ». Or, notre ami n'a pas encore connu ces manifestations rotatives, et les petits pains au foie gras qu'il absorbe en ce moment ne le conduiront pas au « vertige meurtrier de l'amok ». Soyez donc pleinement rassurés sur son compte, mais tremblez de rencontrer sur votre route un de ces dangereux malades qui courent Paris en cette saison. Gardez-vous de passer devant la maison du *Mercure musical*, où habitent MM. Marnold et Laloy, que le docteur Mauclair nous présente comme des debussytiques purulents et infectieux arrivés à leur dernier période...

— J'aurais cru plutôt que le Mercure serait excellent contre ces sortes d'affections ! s'esclaffa le général ; c'est la faillite de la pharmacie !...

— Non, Monsieur, répondit brusquement le compositeur, qui depuis un instant n'écoutait plus que distraitement le gazouillis de sa jolie compagne, c'est la faillite de la critique. J'ai lu, moi aussi, cet article de Camille Mauclair. Il m'a surpris et il m'a peiné. J'attendais mieux de ce poète qui apporta toujours de la ferveur et de la discrétion dans sa mélomanie sincère. Sa

diatribe est une réédition des « Pelléastres » de Jean Lorrain, sous une forme plus autorisée, et par conséquent plus dangereuse. L'effet en sera le même sur le public bourgeois toujours heureux de pouvoir affubler la gent artistique d'un ridicule de plus. La debussyte ira rejoindre les grosses cravates, les longs cheveux et les capes espagnoles pour contribuer à la formation d'un type de grotesque absolument injustifié. Des innocents sincères en pâtiront. Le public n'ira pas vérifier la frontière incertaine qui sépare, d'après Mauclair, le faux et le véritable amour de Debussy ; il enveloppera tous les combattants de l'idéal nouveau dans la même dérision ! Sous prétexte de purifier l'encens qui fume aux pieds de la Nouvelle Idole, le maladroit ami a brisé l'encensoir !

— Vous êtes plus royaliste que le roi, cher maître, dit Mme de F., un peu vexée de son abandon. Mauclair est un camarade de Debussy et le connaît depuis longtemps. Aurez-vous l'audace de lui dénier le droit de le défendre contre ses admirateurs maladroits et de chercher à éloigner les ours qui jonglent trop près de lui avec des pavés ?...

— L'argument est séduisant, Madame, mais il n'est pas péremptoire. Je connais trop ces amis de Debussy qui ne se sont jamais consolés du succès de *Pelléas* parce qu'ils regrettent le temps où ils étaient seuls à le savourer autour du piano de l'auteur. C'était une joie délicate que de pouvoir dire dans les couloirs de l'Opéra-Comique : « Il y a dix ans que je connais la partition. » Une auréole s'était attachée au front de ces précurseurs : ils la voient pâlir avec tristesse et ne peuvent se résigner à sentir leur enthousiasme dépassé par celui des auditeurs de la dernière heure ! Comme Golaud ils s'écrient naïvement : « Je connais *Pelléas* mieux que toi », et ne se souviennent plus que Golaud se trompait cruellement ! Touchant point d'honneur ! L'ancienneté n'a rien à voir dans cette circonstance, et le meilleur ami de Debussy lui fut peut-être acquis par la dernière représentation de son chef-d'œuvre ! Les camarades de la première heure en conviendront toujours malaisément.

— Quelle amertume, cher maître ! s'écria le savant. L'article de Mauclair m'avait séduit par sa verve et sa franchise, et j'avais particulièrement goûté ses revendications à la liberté d'émotion contre l'impérative science de M. Laloy. Je m'étonne de vous voir embrasser les doctrines de cet esthéticien autoritaire, vous qui vous piquez d'indépendance !...

— Aussi ne les embrassé-je point, se récria le compositeur. A mon avis, M. Laloy n'est pas plus autorisé que M. Mauclair à invoquer le témoignage de la science musicale. Tous deux sont des amateurs qui se chicanent, et rien de plus. Leurs avis

ne m'importent nullement. Ils compromettent à plaisir leur musicien en voulant le défendre à leur manière et sont fort capables de l'écarteler. Dans l'ardeur de leur duel ils risquent à chaque instant de l'éborgner. Le premier s'enorgueillit de le compter parmi ses amis, le second lui répond qu'on doit dissimuler soigneusement ces choses-là « comme un secret » (1) ! L'un le fait tournoyer au-dessus de sa tête comme une massue, l'autre l'enfouit dans un caveau profond, comme un trésor volé... aucun ne songe à l'embrasser, tout simplement !... Et la lutte est devenue si âpre que son objet est oublié et que le fidèle Mauclair, hors de lui, profère ces paroles inattendues : « Je finirai par prendre la musique de Debussy en grippe !... Après tout, il n'est pas encore de la taille des grands !... Ce n'est pas un... Berlioz ! » Ah ! Seigneur, gardez-moi de mes amis !...

Mais l'agréable Mme de F. supportait impatiemment ces discours et s'écria soudain avec autorité :

« Au lieu d'attaquer ainsi des gens qui ne vous demandent rien, vous feriez mieux de lire dans le *Monde musical* un article excellent de M. Jean Huré qui démontre clairement que votre Debussy n'a rien inventé du tout et s'est contenté de répéter avec insistance les trouvailles harmoniques de Chopin, de Bruneau et de d'Indy ! Vous voyez bien que vous accordez à ce personnage une importance exagérée.

— J'aime à croire, chère Madame, répondit le compositeur, que vous avez mal compris la pensée de M. Huré. J'ai lu les exemples qu'il cite à l'appui de sa thèse. Ils sont parfaitement exacts. Chopin a écrit avant Debussy des successions de tierces majeures, et, certes, des enchaînements de neuvièmes existaient non seulement chez Chabrier, mais encore dans Erik Satie, que M. Huré a oublié dans son énumération. Pourtant l'originalité de l'écriture harmonique de Debussy reste entière, et j'en veux un peu à M. Huré de ne l'avoir reconnu qu'avec mollesse. L'art d'un Debussy cristallise une série de tendances éparses dans l'atmosphère musicale que nous respirons, et c'est par là qu'il est devenu vraiment représentatif. Ses harmonies préférées peuvent se retrouver çà et là chez ses prédécesseurs ; mais elles sont présentées avant lui avec une discrétion qui

(1) Allusion à la lettre que Louis Laloy fit paraître, en réponse à l'article de Camille Mauclair, et dans le même journal ; nous croyons devoir en citer ici ce passage :

Quant à l'évocation d'un Debussy courroucé et honteux des excès de ma critique, elle m'a donné quelques instants d'une douce joie dont je m'abstiendrai d'indiquer les raisons. Libre à M. Mauclair de brandir ses amis comme des armes. Pour « nous autres », il est des amitiés précieuses qu'il faut garder comme des secrets.

frise l'indifférence. La place sacrifiée qui leur est assignée prouve bien que ces agrégations n'offraient qu'un mince attrait sensuel à l'oreille de nos ancêtres. Qu'on ne nous présente pas ces accords comme des joyaux inestimables sertis avec une modestie voulue ! Il est trop visible que ces diamants passèrent autrefois pour de la verroterie et que ce furent d'autres reflets, aujourd'hui éteints, qui séduisirent alors les joailliers du son. Chopin n'aurait éprouvé aucun plaisir à voir se prolonger pendant trente mesures les ondulations de tierces majeures dont il a donné sans enthousiasme un timide exemple et que Debussy a faites siennes par le charme de leur présentation. Le contrepoint classique amena souvent dans les coins obscurs des mesures, sur les temps faibles, par le plus grand des hasards, de savoureuses rencontres de notes de passage ! Faudrait-il y voir la source de nos recherches harmoniques actuelles ? Pas davantage. Ce n'est pas une paternité sérieuse ! Qu'importe d'ailleurs que Debussy ait inventé ou non ses harmonies isolées, la trouvaille n'est pas là : elle est tout entière dans les proportions inédites de ses mélanges et dans le parti qu'il a su en tirer. A-t-on jamais songé à dénier à Marconi la découverte de la télégraphie sans fil sous prétexte que ce n'est pas lui qui a fabriqué les ondes hertziennes ?... »

Cependant le petit C. avait rapproché, lentement mais sûrement, son fauteuil de celui de la toute exquise Mme de F. et lui murmurait à l'oreille de mystérieuses paroles.

Et R.-N., qui avait l'ouïe subtile, surprit ces affligeants propos:

« Je croyais qu'il nous avait déclaré tout à l'heure qu'il n'avait plus le droit de causer esthétique ! Grands dieux ! Que serait-ce donc si cette liberté lui était rendue ?

— Vous récoltez ce que vous avez semé, imprudente amie ! Pourquoi l'avez-vous lancé sur ce terrain dangereux ?

— Parce que, pendant qu'il cause, il ne peut pas jouer ses œuvres. Entre deux maux il faut choisir le moindre !... »

Et la jeune femme sourit avec une délicieuse innocence.

Emile Vuillermoz.



PENSÉES D'AILLEURS

L'art est un sacerdoce dont ses adeptes sont les prêtres. L'art doit être sacré et par conséquent mystérieux, occulte et ésotérique. Les dieux ne sont plus : gardons-nous de perdre aussi la musique. Car savoir, c'est ne plus croire, et connaître, c'est ne plus jouir. N'initions pas. Qu'adviendrait-il si les fidèles voyaient sortir, la nuit, les prêtres pour manger les offrandes déposées sur les autels devant les dieux ?

Ce qu'il faut supprimer, c'est l'amateur éduqué ; je prends amateur dans le sens strict du mot, c'est-à-dire : celui qui aime la musique. Il faut que celui qui écoute ne sache rien ; ses sensations seront meilleures et plus justes. La très belle musique sera goûtée tôt ou tard, car, le temps aidant, le public s'élèvera jusqu'à elle, et s'il doit rester toujours un peu en retard, tant mieux pour les précurseurs de génie qui sont si vite détrônés. (Il s'agit ici, bien entendu, du public musicien, susceptible d'être impressionné par l'art vrai, et par l'art vrai seulement.)

L'éducation musicale fausserait le jugement en développant la tendance à critiquer avec une science forcément insuffisante (car on n'acquiert la science qu'avec beaucoup de pratique), ou bien elle émousserait le goût par des analyses trop initiatrices, des recherches trop prolongées.

Dans d'autres cas on arrive bien à former le goût, c'est-à-dire à lui enseigner les différences de qualité dans la musique ; mais comme l'on ne peut par l'enseignement donner des sensations à celui qui n'en a pas ou donner des sensations d'un ordre plus élevé ou raffiné à celui qui par sa nature goûte la chanson de café-concert, il arrive que le jugement se forme d'après certaines règles, et alors les Boileaux de la musique remporteront la victoire.

On donnera la palme à une musique impeccable sous tous rapports, mais où l'on s'évertuerait en vain à trouver de la musicalité, c'est-à-dire une raison d'être. Une musique dont les problèmes ont bien été résolus, mais au prix de quel labeur manifeste, avec quelle correcte maladresse ! celle-là sera sanctionnée

par le pédantisme ! Et l'on s'habituera à croire que la musique est faite pour la lecture seulement. L'on ne verra dans Bach que le tour de main, alors qu'il se laissait si bien guider par l'euphonie (toujours dans le vrai sens du mot) ; ou bien on se formalisera de ses nombreuses quintes par mouvement direct, fausses relations, etc., et on dira : « Bach n'est pas un pur. » Puis on en arrivera à considérer le métier pour lui-même, alors qu'il doit être un moyen si évidemment nécessaire, indispensable et sous-entendu que l'auditeur n'a pas à s'en préoccuper. Pour peu qu'il se soucie de son intérêt, il sera plus sympathique et moins ridicule en jugeant la musique subjectivement et en disant la sensation ressentie plutôt que de s'exprimer dans le jargon du métier.

Quand vous voyez un joli tissu, qu'avez-vous besoin d'aller compter les fils ?

Un jour, tel jeune amateur enthousiasmé, frais échappé d'un cours, circulait en disant : « Une sonate de Beethoven? c'est très simple, je sais exactement comment cela se fait ! — En avez-vous fait une ? lui demanda-t-on. — Non, ce n'est pas la peine, mais je le pourrais si je voulais. » Au nom du ciel, n'en faites pas, jeune amateur ; il y a déjà tant de sonates de Beethoven, sans compter les siennes !

Imaginons maintenant un auditeur capable de perceptions musicales, écoutant la chose la plus sublime qui fut jamais écrite : le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* de Cl. Debussy. Voici ce qu'il sentira : des taches de soleil, des gouttes d'eau, de la lumière qui tremble. Une mélodie qui ne gêne pas, qu'on ne pourrait vouloir autre, s'infiltre délicieusement. Cela vibre de partout. On ne sait plus si on voit, si l'on entend, si l'on sent. On est tout entouré. La mélodie initiale de la flûte dans son octave jolie s'épanouit, se recroqueville, s'étire, court, s'ornemente, se complaît, s'encadre de toutes les manières. Elle est fascinante toujours, en elle-même et non parce qu'on la compare à sa première apparition. On n'a pas besoin pour s'en délecter de se démontrer ses changements à l'aide de la mémoire. Art qui se fait complexe seulement pour vous toucher de plus de côtés à la fois, et non pour faire étalage de scolastique. Complexe et direct.

Pour jouir de tout cela, l'auditeur a-t-il besoin de connaître la technique ? Au contraire, son intellect sera alors attiré de ce côté-là, sera distrait, amusé, intéressé. Il se peut qu'il ne subisse pas la musique ; elle ne le prendra plus. Il suivra, dégrisé, quoique avec admiration, les méandres de la coulisse. Que lui importe de savoir comment sont atteints ces effets ? que les cordes sont parfois divisées en onze parties, que les harpes sont

accordées sur un accord de 7e, que les cors se balancent sur de douces broderies de fond, que tout cet effet surprenant est produit par un orchestre plutôt restreint, dans lequel il n'y a ni timbales, ni trompettes, ni trombones, ni clarinette basse, et ainsi de suite ?

Peut-être vaut-il mieux pour l'amateur qu'il ne sache rien, à moins qu'il n'ait assez d'entendement pour se laisser aller au charme de l'impression purement auditive et se dire que la musique, comme les autres arts, doit être avant tout plastique.

ARMANDE DE POLIGNAC.



LETTRES DE BEETHOVEN

A LA FAMILLE BRENTANO

Les lettres qui suivent ont été imprimées récemment en Allemagne d'après les originaux, dans le *Guide de la maison de Beethoven* à Bonn et dans un supplément de la *Vossische Zeitung* (1). Elles datent des quinze dernières années de la vie de Beethoven et leur publication n'est pas sans intérêt pour l'étude de la psychologie du grand maître de la musique allemande; d'ailleurs, à eux seuls, les détails matériels qu'elles contiennent suffiraient à justifier cette publication.

C'est à Vienne que Beethoven connut les Brentano de Francfort-sur-Main; il fréquentait la famille de Birkenstock, dont un membre, Joseph Melchior, *præceptor Austriæ* (mort en 1809), était le beau-père de Franz Brentano. Lorsque, en 1810, la sœur de celui-ci, Elisabeth (2), célèbre, sous le nom de Bettina, par sa correspondance avec Gœthe, vint à Vienne, elle ne tarda pas à faire la connaissance de Beethoven et à se lier avec lui d'une vive amitié. C'était au mois de mai 1810; Bettina a raconté elle-même, dans une lettre à Gœthe, sa première entrevue avec le compositeur :

« Lorsque j'entrai, sans être annoncée, il s'assit au piano, je dis mon nom, il fut très amical et demanda si je voulais entendre un lied qu'il venait de composer. Il chanta alors d'une voix ferme et tranchante, dont la mélancolie se communiqua aux assistants : *Connais-tu le pays ?* — « N'est-ce pas, c'est beau? « dit-il avec conviction, admirable : je veux chanter encore une « fois. » Mon assentiment empressé lui plut... Il chanta un lied de toi, qu'il avait aussi composé le jour même : *Ne séchez pas les pleurs de l'amour éternel.* »

(1) *Führer durch das Beethovenhaus* à Bonn, Nachtrag 347 et suivants Suppléments de la *Vossische Zeitung*, 1903, nos 30-31, art. du Dr Kalischer.

(2) Née à Francfort le 4 avril 1785; mariée en avril 1811; veuve en janvier 1831; morte à Berlin le 20 janvier 1859.

Jusqu'à la fin de sa vie, Beethoven entretint les meilleures relations, tant avec sa jeune amie, devenue bientôt Mme von Arnin (en 1811), qu'avec Franz et Antonia (Toni) Brentano et leur fille Maximilienne, à laquelle il dédia une de ses dernières sonates.

De retour à Francfort, les Brentano reçurent de Beethoven, entre 1814 et 1823, un certain nombre de lettres, dont neuf (celles qui sont traduites ici) furent acquises en 1896 par le *Verein Beethovenhaus* de Bonn.

La première, d'après un journal tenu par Beethoven, de 1812 à 1818, peut être datée de 1814. « Je dois 2300 fl. aux F. A. B., une fois 1100 et 60 [ducats] », lit-on dans ce manuscrit, à l'année 1814. Les lettres F. A. B. désignent sans doute Franz et Antonia Brentano, plutôt que Franz seul (qui se prénommait également Anton).

La seconde doit être datée de l'année suivante. Beethoven y fait allusion à la mauvaise situation financière de l'Autriche, qui obligea ses protecteurs, les princes Ferdinand von Kinsky, Ferdinand von Lobkowitz et l'archiduc Rodolphe, à réduire la pension annuelle de 400 florins qu'ils lui avaient faite en 1808, pour le détourner de partir pour la cour de Jérôme Bonaparte, roi de Westphalie, et le retenir à Vienne. L'un des deux frères de Beethoven, Carl, auquel cette lettre fait aussi allusion, était caissier de la Banque royale et impériale ; il souffrait d'une maladie incurable qui nécessita son internement, et mourut le 15 novembre 1815.

Les dernières lettres se rapportent presque exclusivement à la Grand'Messe (*Missa solemnis*, op. 123), « l'œuvre le plus accompli de ma vie », disait Beethoven lui-même ; elle fut exécutée pour la première fois, en même temps que la *IXe Symphonie* avec chœurs, le 9 mai 1824 ; le compositeur lui chercha un éditeur ; mais ce ne fut ni Simrock, à qui il la promit presque, ni Artaria de Vienne, ni Schlesinger, « l'éditeur juif », de Berlin, ni Peters, de Leipzig, auxquels il la proposa successivement, qui la publièrent. Elle parut en 1823, chez Schott, de Mayence.

Il y est aussi souvent question d'argent ; c'est que la situation du compositeur était toujours très embarrassée ; mais Beethoven eut toujours chez les Brentano des amis sûrs, dont il pouvait user en toute circonstance, et ces lettres en sont une preuve, en même temps que le témoignage de l'amitié sincère, un peu naïve, qu'il ne cessa de porter au sénateur de Francfort et à sa famille.

*
* *

A ANTONIA BRENTANO

Ma chère amie, toutes les circonstances [dans lesquelles je me trouve] qui d'ailleurs vont bientôt s'améliorer ne m'ont pas mis en situation d'accepter la lettre de change que Fr.[anz] et vous m'avez envoyée — je l'ai reçue par [l'intermédiaire d'] un étranger, à ce qu'il me semble, lequel ne m'a pas paru prendre la chose bien à cœur, car ne m'ayant pas trouvé chez moi, une première fois, il revint 8 jours après, me fit remettre la lettre de change sans même vouloir venir jusqu'à ma chambre ; lorsqu'ensuite je me rendis chez Pacher, *ils n'avaient eux-mêmes reçu avant-hier aucun avis, ils ne connaissent même pas le tireur comme vous dites — j'en ai conclu qu'il était nécessaire de vous avertir immédiatement et j'attends vos décisions à ce sujet — je vous aurais bien renvoyé la lettre de change, seulement je ne comprends rien à ces choses, comme vous savez, et aurais pu par suite commettre facilement une erreur — à la hâte, votre reconnaissant Beethoven.*

(De l'adresse, il ne subsiste que le mot « Frankfurt am Main », et le cachet bleu de Beethoven, portant les lettres L. V. B.)

*
* *

[Mon] amie estimée !

Ayant appris que vous êtes en relation avec Geimüller (1), *je vous envoie l'attestation à ce propos — les cochons méritent justement leur nom — je suis bien fâché de ce que votre générosité à mon égard vous fait supporter — vraiment notre situation par ce lamentable état des finances, est devenue de nouveau bien pénible et on n'en espère pas la fin — voici un autre objet dont je dois vous entretenir. C'est à propos d'une tête de pipe : [d'une] tête de pipe : — parmi les individus (dont le nombre est incalculable) qui souffrent, se trouve mon frère, qui à cause de sa mauvaise santé a dû se faire* pensionner, *la situation est momentanément très dure, je fais tout ce qui m'est possible, seulement cela ne suffit pas. Il possède une tête de pipe, qu'il espère vendre parfaitement à Frankfurt, il est difficile de lui refuser quelque chose en raison de son état de santé, et c'est pourquoi je prends la liberté, de vous prier, de lui permettre, de vous envoyer cette tête de pipe, il vient chez vous tant de personnes que vous aurez peut-être l'occasion de vous en défaire — mon frère [compte que] vous pourriez en tirer 10 Louis-d'or — je m'en rapporte à votre sagesse — il a de*

(1) Geymüller était un banquier de la capitale autrichienne chez lequel Beethoven rencontra le poète Grillparzer. — Les mots soulignés ici sont, soit soulignés, soit écrits en caractères latins par Beethoven.

grands besoins, il lui faut entretenir cheval et voiture afin de pouvoir vivre (car il tient beaucoup à la vie) autant que je perdrais volontiers la mienne !! (1)

Adieu, bien honorée amie, je salue Franz de [*tout mon*] *cœur,* [*je*] *lui souhaite une vie idéale, gaie, salue aussi vos chers enfants, votre vraiment dévoué et ami Beethoven.*

(Adresse : « A Mme *Antonia von Brentano*, née noble de Birkenstock à *Frankfurt* am Main, à délivrer dans la Gallengasse im Schillingsten Hause, 2 ter Stock ».) Le timbre bleu, avec les lettres L. V. B., se voit sous la signature de Beethoven.

*
* *

A FRANZ BRENTANO

Vienne, le 4 mars 1816.

Monsieur Franz Brentano,
Hochwohlgeboren.

Je vous recommande mon excellent ami le premier artiste en vins de l'Europe M. Neberich, *même dans l'arrangement esthétique de la succession des différents vins, c'est un maître et il mérite tout éloge, je ne doute pas qu'il n'obtienne les plus grands honneurs au Haut Conseil de Francfort, le rang de prêtre lui appartient dans tous les sacrifices offerts à Bachus* (sic), *et il est impossible à quiconque de pousser un meilleur* Evoe Evoe. *Je souhaite qu'à l'occasion vous vous souveniez volontiers de votre ami L. Beethoven.*

(Adresse : « Au bien-né A. Franz Brentano, Frankfurt (am Main) ». Sous la place du pain à cacheter on lit : « N. B. La Miszalion (2) était introuvable aujourd'hui. » Le timbre bleu de Beethoven précède la signature et se retrouve également sur l'adresse.)

*
* *

(1) Le Dr Kalischer rapproche de cette phrase le paragraphe 8 du testament de Carl van Beethoven, écrit par celui-ci la veille de sa mort : « Je ferai remarquer que la voiture en question, le cheval, la chèvre, les paons et les plantes en pots dans le jardin, sont la propriété de ma femme, et proviennent de l'héritage de son grand-père. » C'est ce qui explique que Carl eût, malgré sa mauvaise fortune, cheval et voiture.

(2) Ce mot à tournure italienne signifie soit un missel (*Missale* en allemand), soit le caractère d'imprimerie appelé *grobe Missal* (caractère de 64 points).

A ANTONIA BRENTANO

Vienne, le 29 septembre 1816.

Mon honorée amie !

Je vous recommande le fils de M. Simrock (1) *de Bonn dont j'ai fait la connaissance ici, il peut et doit vous raconter différentes choses sur ma situation actuelle, c'est-à-dire en partie aussi sur l'Autriche votre patrie. — J'apprends que vous êtes en bonne santé, que F.*[*ranz*], *que je salue bien des fois, est devenu* Sénateur *et rajeunit toujours de plus en plus au lieu de vieillir. F. est prié, au cas où M. Simrock devrait me faire des paiements, d'être assez aimable pour me les transmettre de la façon la moins onéreuse.*

F. est maintenant aussi, comme je l'apprends, un des sommets ou un des piliers de l'antique ville de Francfort, dont nous le félicitons de [*tout*] *cœur. — Vous apprendrez comment je suis devenu père et comment j'ai des soucis de père. — Mon pauvre neveu a une hernie, et il a été opéré récemment et même de façon très heureuse. — A part cela je n'ai rien d'intéressant à vous mander d'ici, si ce n'est que notre gouvernement doit de plus en plus être* gouverné, *et que nous ne croyons pas de beaucoup avoir encore vécu le pire. — Je vous salue de tout mon cœur et souhaite que vous vous souveniez volontiers de moi quelque jour.*

En hâte votre ami Beethoven.

(Adresse : « A Mme d'Antonia Brentano née noble de Birkenstock à Francfort ».)

*
* *

A FRANZ BRENTANO, SÉNATEUR

Vienne, le 28 novembre 1820.

Monsieur,

Votre bonté me laisse espérer que vous veillerez à ne pas laisser détourner ce coup sur Simrock, *tandis qu'en ce moment mes vues sont tournées sur toute cette affaire. Il n'y a rien à faire maintenant qu'à prendre ce qu'il offre le premier, c'est-à-dire 100 pistoles, ce que vous qui connaissez les affaires par la valeur de*

(1) Nikolaus Simrock, éditeur de musique, compatriote de Beethoven (1775-18...), dont il publia les premières œuvres. La maison Simrock a été transférée à Berlin en 1870.

l'argent pourrez gagner pour moi, je suis persuadé d'avance de votre loyale façon de penser là-dessus, ma situation est actuellement difficile et embarrassée, on pourrait seulement écrire *cela* à un éditeur au moins, *je n'en suis pas coupable moi-même, Dieu merci, ma trop grande abnégation pour les autres et surtout pour débile Cardinal* (1) *qui m'a plongé dans ce bourbier, et ne sait même pas s'aider. — Dès que la traduction* [*sera*] *terminée, je vous importunerai de nouveau par l'envoi de ma Messe, et je vous prie donc, ce qui est possible, de prêter un peu d'attention à mes intérêts contre l'éditeur juif* (2), *je voudrais être en situation de pouvoir vous et les vôtres vous être utile en quelque chose.*

Avec sincère estime

de votre Wohlgeboren [*le*] *respectueux ami et serviteur,*

BEETHOVEN.

(Sur la troisième page, on lit :)

Pardonnez-moi mon griffonnage, d'apparence mal soigné, c'est fait (*écrit*) *à la hâte. — Je me recommande à tous les vôtres.*

(Adresse : « An Seine Wohlgeborenheit Herrn Senator Franz Brentano in Frankfurt (am Main) (3). »)

***

Vienne, le 12 novembre 1821.

Honoré ami !

Ne me tenez pas pour un coquin, ou un génie *insouciant. — Depuis l'année dernière déjà jusque maintenant j'étais toujours malade, et l'été j'ai eu la jaunisse qui dura jusqu'à la fin août, sur l'ordre de* Staudenheimer (4) *je dus aller à Baden en septembre, et comme dans ce pays il fit bientôt froid j'éprouvai une telle secousse que je ne pus supporter le traitement et dus m'enfuir ici de nouveau, maintenant cela va Dieu merci mieux et enfin il me semble pouvoir vivre de nouveau pour mon art, ce qui à proprement parler n'est pas le cas depuis 2 ans par manque de bonne santé aussi bien que pour tant d'autres souffrances humaines. — La Messe aurait sans doute pu être envoyée plus tôt, seulement elle devait* être

(1) L'archiduc Rodolphe, cardinal d'Olmütz, élève de Beethoven.

(2) Schlesinger, de Berlin.

(3) Beethoven a ajouté de sa main, sur la même page que le cachet sans anagramme, son adresse : « Auf der Landstrasse, nº 244, Haupt Stiege, 2ter Stock. »

(4) Staudenheim était le médecin de Beethoven.

soigneusement revue, *car les éditeurs n'en finissent pas avec mes manuscrits — je le sais par expérience, pour graver une semblable copie, tout doit être revu note pour note, je ne pourrais y aller à cause de mon état maladif, d'autant plus* [*que*], *comme je devais terminer malgré tout en vue de ma propre subsistance plusieurs gagne-pain* (1), (*je dois, hélas, les nommer ainsi*), *je crois bien pouvoir faire encore la tentative si* Simrock *ne pouvait me compter les* Louis-dors *à un cours plus élevé, car alors de divers côtés il y a plusieurs demandes concernant la Messe au sujet desquelles je ne pourrais écrire maintenant, surtout ne doutez pas de ma loyauté, je ne pense guère à rien plus qu'à votre aimable avance que je vous rembourserai au plus tôt et suis avec haute estime votre ami et serviteur Beethoven.*

(Adresse : « A M. [le] *Sénateur Frank Brentano* à *Franckfurt* (am Main). »)

*
* *

Vienne, le 20 décembre 1821.

Noble homme !

J'attends encore une lettre sur ce qui concerne la Messe que je vous communiquerai aussitôt pour examen de toute cette affaire, en tout cas l'honoraire vous sera compté, alors vous voudrez bien vous rembourser aussitôt de ma dette, ma gratitude pour vous sera sans borne. — Je fus indiscret en dédiant à votre nièce Maxe (2), *sans lui en demander la permission, une œuvre de moi ; considérez cela comme un signe de mon très vif dévouement pour vous et votre famille. — Ne donnez pas à cette dédicace une signification intéressée et ne la considérez pas comme une rétribution — cela me froisserait, il y aurait encore bien d'autres nobles motifs si l'on voulait se remettre à écrire et si l'on cherchait sérieusement des occasions. — La nouvelle année va commencer son cours, puisse-t-elle combler tous vos vœux et augmenter chaque jour la joie qu'en bon père de famille vous trouvez en vos enfants, je vous embrasse de tout cœur et vous prie de me recommander à votre excellente et uniquement exquise Toni* (3).

Celui qui vous honore de la plus haute considération.

BEETHOVEN.

(1) *Brodarbeiten*, dit Beethoven.

(2) Maximilienne Brentano, fille et non nièce de Franz ; Beethoven lui dédia la *sonate* en *mi majeur* (op. 109).

(3) Toni, Antonia Brentano, femme de Franz.

Il m'est offert d'ici et de l'étranger 200 ♯ en or (1) *pour la Messe, mais je crois recevoir en outre 100 fl. C. M. peut-être* (2), *j'attends là-dessus de l'étranger une lettre que je vous communiquerai aussitôt, on pourrait alors présenter la chose à Simrock qui ne demandera pas que je perde tant, jusque-là veuillez bien patienter et ne croyez pas que vous vous soyez montré généreux envers un indigne.*

(Adresse : « A Monsieur Franz *Brentano*, Sénateur, *Frankfurt* (am Main). »)

*
* *

Vienne, le 19 mai 1822.

Monsieur,

Vous penserez, que sais-je, de mon manque d'ordre, seulement je suis de nouveau depuis 4 mois toujours atteint d'une arthrite de poitrine et ne suis que peu en état de travailler. La Messe sera certainement jusqu'à la fin du mois de juin prochain parvenue à Francfort, le cardinal Rodolphe qui est surtout très enthousiaste de mes œuvres ne savait pas que la Messe dût être publiée si tôt et c'est seulement il y a 3 jours que j'ai reçu la Partition et les Parties ; afin, comme disait Sa Grandeur, qu'elles ne fussent pas détériorées par l'éditeur, il me priait de la lui dédier, je ne fais maintenant que faire recopier encore une fois la traduction et je la revois entièrement. Tout cela n'avance que très Lentement *à cause de ma mauvaise santé. — Au plus tard à la fin du* Mois *prochain la Messe sera à Francfort. M.* Simrock *peut d'ici là vous faire tenir les honoraires convenus, cela est le plus rapide, d'autant plus que tout m'arrive inopportunément. — J'ai reçu de bien meilleures propositions de l'étranger, mais* [*je les*] *ai repoussées comme j'ai donné ma parole à* Simrock, *bien que j'y perde, car je lui proposais plusieurs autres œuvres quand ma santé le permettra, si cela peut de nouveau aller mieux, et l'on pourrait s'entendre avec lui pour une édition de mes Œuvres complètes, comme l'hiver me* tue presque toujours ici, *ma santé exige que je quitte enfin Vienne dans quelque temps, votre amicale bonté si souvent mise par moi à l'épreuve me fait espérer que vous veillerez au mieux à mes intérêts dans toute cette affaire.*

Avec sincère estime votre ami et serviteur,

BEETHOVEN.

(1) C'est-à-dire 200 ducats, environ 2.500 fr.
(2) C. M. signifie monnaie conventionnelle.

Hetzendorf (1), le 2e aug. 1823.

Monsieur !

Depuis longtemps déjà j'aurais dû répondre à votre lettre amicale ; mais des occupations démesurées et depuis près de deux mois et demi un mal d'yeux, qui n'est pas encore tout à fait guéri, m'ont empêché [de le faire], et si peu que j'aime à être importun avec vous, il [me] faut cependant mettre encore une fois à contribution votre bonté déjà [si] éprouvée par moi. Je voudrais (envoyer) à Londres *un lourd paquet de musique par voiture de poste jusqu'à Francfort et de là par eau ou [par] terre — mais par eau ce serait trop long — jusqu'en Holande* (sic) *et de là par mer jusqu'à Londres, c'est trop lourd pour être expédié par un courrier, j'entends [dire que] vous avez un fils à Londres et je crois pourra être des plus faciles par votre bonté et connaissance, je vous rembourserai avec plaisir tous les frais. Je vous prie seulement de me répondre aussitôt que possible à ce sujet, car il y a grand hâte. Vous m'écrivez que la santé de votre petit est meilleure, cela me réjouit profondément, j'espère que votre épouse se trouve également bien, comme aussi tous vos enfants et frères et sœurs, car tous [ceux] de votre famille me sont toujours chers, je voudrais être en état de pouvoir vous faire éprouver ma gratitude de la façon la plus désirable.*

De votre Hochwohlgeboren celui qui persévère dans la haute estime,

BEETHOVEN.

(Adresse : « An Seine Wohlgeboren H. *Senator* Franz *Brentano* in Frankfurt (am Main) ». Le cachet bleu de Beethoven se voit à côté de la signature.)

*
* *

Les deux billets qui suivent datent, le premier, du jour où le neveu de Beethoven, Carl, tenta de se suicider, d'août 1826, par conséquent ; l'autre, de quelques semaines plus tard.

Honoré M. A. Smettana ! (2)

Un grand malheur est arrivé, ceci : Karl s'est accidentellement blessé, [son] salut est encore possible, surtout par vous, si seulement vous paraissez bientôt, Karl a une balle dans la tête, comment, vous le verrez, — mais vite, pour Dieu, vite.

Votre dévoué,

BEETHOVEN.

(1) Hetzendorf, faubourg de Vienne, incorporé à la ville depuis 1890.
(2) Smetana était alors le médecin de Beethoven.

Pour aller plus vite, demandez-le chez sa mère, l'adresse est ci-jointe.

*
* *

Etes-vous aujourd'hui revenus du royaume de l'amour, j'ai écrit à vous et Breuning (1), *sinon, vous pourriez encore aller à votre bureau avec la lettre à* Breun — *fûtes-vous* — quel résultat (2) *? — je ne puis rien dire de plus, le copiste est là — ainsi, j'espère vous voir aujourd'hui après-midi vers 5 heures, prenez un fiacre, toujours, quand vous pouvez le faire, comme il m'est pénible de devoir vous être tellement à charge. Avec l'aide du Ciel, Karl n'a plus que 5 ou 4 jours à rester* [*à l'hôpital*].

En toute hâte votre ami, *BEETHOVEN.*

J.-G. Prod'homme.

(1) Il s'agit du vieil ami de Beethoven, Stephen von Breuning, qui demeurait alors avec lui à Vienne, Schwarzspanierhaus.

(2) En français dans le texte.



MIETTES HISTORIQUES

CE « MARCHEUR » DE ROSSINI !

Je n'ai point l'intention de parler ici de Rossini compositeur. L'auteur de tant d'œuvres disparates a été jugé maintes fois, et je ne saurais ajouter aux gloses anciennes des aperçus nouveaux. C'est le singulier Lovelace qui était en lui que je veux présenter sous un jour intime.

On a rapporté beaucoup d'aventures érotiques auxquelles fut mêlé le « dieu de la mélodie », dans sa prime jeunesse et dans son âge mûr ; mais on a mal dépeint, sans documents à l'appui, le bourgeois jouisseur et peu délicat dans son choix qui se cachait sous l'artiste, à l'époque de sa renommée, chez nous.

Rossini, gourmand mais non gourmet, fut grand amateur de « passades ». Vivant tour à tour dans le monde des théâtres et dans celui des salons — côté finance —, il affectionna tout particulièrement les conquêtes faciles. Ce goût des batailles gagnées d'avance et pour lesquelles il se montrait avare d'argent, lui valut beaucoup de déconvenues, et je crois que les blessures qu'il rapporta de ses rencontres galantes furent la cause du départ de sa femme, la belle Isabella Colbran, qu'il avait épousée à Naples, après l'avoir enlevée à Barbaja, le fameux directeur du San Carlo.

En 1828, l'année même où le *Comte Ory* obtint un si grand succès à l'Opéra et fut pour Adolphe Nourrit, Mme Damoreau et Levasseur, l'occasion d'un triomphe sans précédent, le maëstro, qui avait alors trente-six ans, dépensa ses loisirs en amourettes nombreuses.

A la date du 3 mars, une proxénète lui écrivait : « Mme Frédé-
« ric présente ces (*sic*) sivilités à M. Rossini et lui adresse une
« jolie femme, il aura la bonté de la recevoir avec son amabi-
« lité ordinaire, c'est-à-dire très bien, vous aurez l'extrême
« complaisance de lui donner des billets de bal et de spectacle.

« Tout à lui, F. »

Bientôt, une certaine Fanny de Bryans, sa protégée, et pour cause, lui faisait passer le billet suivant :

« N'ayant pas eu l'honneur de vous voir samedi, comme « vous me l'aviez fait espérer, j'ai eu la crainte que vous « fussiez malade ; mais je viens d'apprendre, avec infiniment « de plaisir, que vous êtes bien portant : c'est pour cela, « monsieur, que je viens encore vous importuner en vous « priant d'être assez bon pour me donner les instructions néces- « saires pour entrer dans les cœurs (*sic*), afin d'être en mesure « le plus tôt possible. Si vous voulez, M. Alary viendra vous « parler à ce sujet demain matin, à dix heures. Mille pardons, « monsieur, de toute la peine que je vous donne, recevez avec « mes sincères remerciements et l'assurance de ma reconnais- « sance.

« Fanny de Bryans,

« 46, rue du Faubourg-Saint-Honoré. »

Comme Rossini faisait la sourde oreille, la même petite personne le relança en ces termes :

« Mme de Bryans se rappelle au souvenir de M. de Rossini « (ce que c'est que l'habitude de la particule !) et le prie d'être « assez aimable pour lui faire savoir l'heure et le jour où elle « pourrait le rencontrer chez lui, ou s'il voulait venir lui faire « une visite, elle serait très charmée de le recevoir chez elle « rue du Faubourg-Saint-Honoré, 46, au 1er, dans cet espoir, « elle a l'honneur de le saluer.

« Fanny.

« Réponse je vous prie. »

Je ne saurais affirmer que Rossini se rendit à cette invite, car des occasions propices s'offraient à lui chaque jour, témoin ces quelques lignes d'une chanteuse retour de voyage :

« Nous arrivons à l'instant : tous mes compagnons de voyage « se sont déjà mis au lit. Venez vite, car je ne pourrai prendre « un moment de repos qu'après vous avoir embrassé. J'ai abso- « lument besoin de vous voir et de vous parler sans témoins. « Ne perdez pas de temps, je vous en supplie.

« Adieu, toujours à toi. C. H. »

« Rue Neuve-des-Petits-Champs, n° 89. »

D'après le graphisme des lettres que j'ai sous les yeux, il paraît bien certain que Rossini s'adressait surtout à des « petites

oies » très fières d'être la maîtresse d'un jour du grand homme et se contentant de quelques billets de théâtre. La lettre que voici l'indique assez clairement :

« Je vous envoye cette lettre par M. Campioni dont je vous « ai parlé.

« Je n'ai pas encore osé vous dire que je serais bien heureuse « d'entendre la Gazza jeudi prochain, j'ai peur que ce soit « indiscret.

« Je vais à la campagne. Je tâcherai de me bien porter pour que vous m'aimiez.

« Votre Hortense. »

Parfois, Rossini avait commerce avec des femmes moins faciles et qui manifestaient leur mauvaise humeur quand elles se savaient délaissées. Il recevait alors des poulets dans le genre de celui-ci, bien typique :

« Carli est venu me dire que vous ne viendriez pas demain. « Peu importe après tout où vous allez. L'ennui et l'abandon « forment une telle partie de mon existence qu'il faut m'y sou- « mettre ; — ainsi donc si jeudi vous n'avez rien de mieux à « faire je vous attendrai.

« A vous.

« On vous remettra du café que je vous prie de prendre avec vous.

« Prenez aussi un second bonnet de coton pour changer. »

Imaginons-nous l'ancien amant des plus jolies et des plus nobles femmes de Venise, faisant l'amour en bonnet de coton !

Pendant ce temps-là, Mme Rossini, qui était au mieux avec Robert, le directeur des Italiens, faisait une consommation prodigieuse de paires de gants, d'extrait de Portugal, de flacons d'huile d'amandes, d'eau de Cologne, de savons à la rose, de cold-cream, etc.

Le 28 juillet 1828, elle payait chez Chardin, rue du Bac, 20, une facture de 78 francs.

Cinq mois plus tard, jour pour jour, elle était malade, et le docteur Sellier, appelé auprès d'elle, laissait une ordonnance ainsi libellée :

« Je conseille à Madame de prendre tous les deux jours un « bain de siège émollient ; elle y restera une demi-heure, elle « se mettra ensuite au lit ; deux grands bains par semaine.

« Soir et matin, tous les jours, Madame fera une injection « avec une décoction de racines de guimauve, de tête de pavot, « et de morelle.

« Si après quelque temps de l'emploi de ces moyens, la « dureté du col de la matrice persiste, Madame aura recours à « l'injection de cataplasmes émollients. (Nous indiquerons la « manière de les employer.)

« Elle fera usage, pour boisson, d'eau de gomme légèrement sucrée.

« Elle prendra un lavement émollient plusieurs fois par semaine.

« Elle suivra un régime de vie doux.

« Elle sortira peu à pied ; elle se couchera de bonne heure autant que possible. »

Cette ordonnance, on en conviendra, permet bien des suppositions, entre autres celle-ci que M. Rossini avait reçu un coup de pied de Vénus.

Ce diable d'homme, si courageux dans la poursuite de ses conquêtes, montrait parfois une poltronnerie sans exemple. En 1832, lorsque le choléra éclata à Paris, il prit le train et se réfugia dans les Pyrénées. C'est là que, le 12 septembre, Robert lui écrivait :

« Cher Maestro,

« Le journal *Galignanis Messenger* dit aujourd'hui que « *la foudre est tombée le 25 août dernier, à 5 heures du matin,* « *dans la chambre du Grand Maestro, qu'elle est entrée par la* « *cheminée, et qu'après avoir bouleversé tous les meubles, elle est* « *ressortie, sans atteindre M. Rossini, qui dormait paisiblement* « *dans son lit. Aussitôt que cet événement a été connu, tout Ba-* « *gnères est accouru pour le complimenter d'avoir échappé à ce* « *danger.* »

« Cependant nous n'avons pas beaucoup de confiance dans « cet avertissement que Dieu a voulu vous donner, puisque « votre dernière lettre du 27 n'en dit pas un mot. Cet avertis- « sement néanmoins doit vous prouver que lorsque le Ciel sera « las de vos déportemens, il saura bien vous trouver partout « où vous serez, et vous aurez beau vous sauver du choléra, « vous rencontrerez d'autres dangers dont vous ne pourrez pas « vous défendre.

« Ce choléra du reste qui vous effraye tant n'est plus rien ; « voilà toute une semaine où il n'y a que deux ou trois décès « par jour dans les hôpitaux, car pour ce qui est des morts à « domicile, quand ces gueux de médecins ne savent plus que « faire à leurs malades et qu'ils meurent, ils disent que c'est le « choléra. Le choléra est devenu une maladie indigène comme « toutes les autres maladies. On en connaît maintenant le trai-

« tement et certainement il n'y a pas de ville où l'on coure moins « de danger à présent que Paris. Lâchez donc votre *Crésus* (1) « et revenez à vos modestes amis. Si les Bulletins du Choléra « n'étaient pas un moyen d'occuper l'attention publique et la « distraire de la politique, nos ministres si fort ébranlés sur « leurs portefeuilles chancellans, auraient renoncé depuis « longtemps à ce petit moyen qui ruine le commerce, l'industrie « et surtout les entreprises théâtrales, en empêchant les étran- « gers de venir à Paris.

« Le Véron (2) se met en insurrection ouverte avec le Ministre « Dargout au sujet d'une représentation qu'on va donner au « Vaudeville au bénéfice du journal *Le Corsaire* pour payer « l'amende à laquelle ce journal a été condamné et pour laquelle « on lui a demandé Nourrit et Mme Damoreau. Le ministre ne « veut pas que ces acteurs y paraissent, mais Véron a calculé « qu'il n'a plus rien à attendre du ministre actuel qui a assez « fait pour lui. En conséquence, comme il est persuadé que ce « ministère va crouler pour faire place au *Mouvement-Vlau* il « se retourne de ce côté et lui fait sa cour. Il a même loué à « l'avance une loge pour lui, à cette représentation, pour être « bien avec le *Corsaire*. Il est tout à fait brouillé avec la com- « mission. Cependant les Bertin n'ont pas renoncé au fameux « opéra *Notre-Dame de Paris* (3), car j'ai été témoin dernièe- « rement d'une conférence à ce sujet au foyer de l Opéra, entre « Armand Bertin, Victor Hugo et le peintre des décorations. « — Il faudra, a dit Victor Hugo, défoncer le théâtre, afin que « les tours de l'église Notre-Dame soyent vues à vol d'oiseau, « enfin, ce sera superbe ; rien ne sera épargné pour la magni- « ficence des décors, etc.

« *A ton tour, Paillasse !* il la gobera l'ami torti-coli !

« On dit que vous êtes amoureux comme un fou en ce mo- « ment et que c'est la raison qui vous retient à Bagnères. « Indépendamment de cela, il n'est bruit dans les coulisses de « l'Opéra que de vos excursions matinales dans les marchés ou « vous allez prendre le c... aux Béarnaises pendant qu'elles ont « les bras en l'air pour retenir leur panier sur la tête. Il « paraît que votre Mécène vous imite mais qu'il n'est pas si « heureux que vous, car on dit ici qu'il ne peut plus pisser. « Vous êtes deux fameux scélérats, va. Nous savons même que « les amateurs du pays vous en veulent beaucoup car vous les

(1) Aguado sans nul doute.

(2) Directeur de l'Opéra.

(3) Cet ouvrage, musique de Mlle Angélique Bertin, ne fut représenté à l'Opéra que le 14 novembre 1836.

« traités si bien, leurs belles, qu'après vous il n'y aura plus « moyen de les approcher. Nous pensons bien que c'est du côté « de l'argent, car pour le reste, bernique! il n'y a plus de « danger.

« Je vous demande un peu ce que vous foutimassez là-bas « avec vos c... crottés de paysannes quand nous avons ici les « plus délicieuses choristes qu'on puisse voir, que nous avons « choisies exprès aux grands yeux, aux poils noirs, à l'as de « pique bien fourni, et cette ravissante Grisi cadette, belle « comme un ange qui vient d'arriver et qui soupire après vos... « conseils. Je ne vous parle pas de vos vieilles recrues qui vont « toujours soupiraillant pour vous et se lamentent de votre « absence.

« Une jeune espagnole est venue vous demander ces jours- « ci; elle est belle comme un ange et a des sourcils longs comme « tout. Elle était avec sa mère et a de fortes recommandations « pour vous (1). »

Ce curieux document, dont j'ai respecté les termes risqués, et qui s'explique par l'intimité établie entre Rossini et son pourvoyeur Robert, révèle les habitudes du fameux maëstro, grand amateur de choristes et de ballerines. Il complète admirablement la correspondance féminine inédite que j'ai glanée au cours de mes recherches et nous montre un Rossini peu connu et nullement dans la posture d'un génie esclave de son art, comme l'ont représenté ses thuriféraires français et italiens.

MARTIAL TENEO.

(1) Archives de l'Opéra italien.



LES SONS INFÉRIEURS

ET LA THÉORIE DE M. HUGO RIEMANN (1)

Aussi se sent-on passablement stupéfait, en lisant le début de l'alinéa suivant, dont la conclusion, toutefois, apparaît d'une indiscutable évidence : « Si donc, d'après ma démonstration, *les* sons inférieurs doivent exister objectivement dans l'onde sonore, on peut demander avec raison pourquoi ils ne peuvent être discernés isolément dans la représentation subséquente » (p. 10, § 9). Mais, assure aussitôt M. Riemann, « la réponse est d'une extrême simplicité ».

Et en effet, à cette interrogation, nous avons trouvé une réponse très simple, et qui est que *les* sons inférieurs *n'existent pas* et ne peuvent pas exister dans l'onde sonore. Toutefois, M. Riemann, qui a l'illusion d'en avoir démontré « l'existence objective », est obligé à une explication plus compliquée : « Tandis que les sons *supérieurs* (harmoniques), dit-il, apparaissent toujours avec une intensité très irrégulière, de sorte que la force plus grande, soit des uns, soit des autres, détermine les timbres divers de nos instruments de musique ; tandis qu'il peut advenir, même, que l'intensité des premiers harmoniques surpasse celle du son fondamental ; tandis que les différentes places où les cordes sont frappées, les manières différentes d'insuffler ou d'introduire l'air dans les tuyaux, etc..., renforcent ou suppriment tels ou tels harmoniques supérieurs, rien de semblable n'est possible pour les sons inférieurs. »

En attribuant la perception distincte et isolée des harmoniques à leur intensité *irrégulière*, M. Riemann paraît oublier que les harmoniques furent découverts et perçus peu à peu d'après leur ordre *régulier* dans la résonance naturelle, ainsi que l'atteste l'évolution de notre musique, par l'exploitation successive des intervalles correspondants.

Ils furent distingués isolément de la même manière et, par-

(1) Suite. Voir les numéros 1, 3, et 11 du *Mercure musical*.

fois *notoirement*, dans des résonances constituées par la série *régulière* des harmoniques d'intensité *régulièrement* décroissante. En 1618, le jeune Descartes, âgé de 22 ans, avait entendu les harmoniques 2 et 3 (*Compendium musicæ ;* 12 et 14) (1). En 1700, le génial précurseur de Helmholtz, Sauveur, dans les vibrations des *cordes*, Rameau, un peu plus tard, dans la *voix*, avaient distingué les premiers harmoniques jusqu'au son 6, et, tous deux, d'après l'oreille.

La diversité des timbres est un précieux moyen de contrôle, mais on a trouvé depuis de meilleurs auxiliaires : les résonateurs. Grâce à eux, on peut percevoir *isolément*, dans toute masse sonore, *tout son* harmonique ou résultant et, même, accessoire, faux ou généralement *quelconque*, *existant* dans ladite masse vibratoire avec une intensité très faible, et correspondant au son propre du résonateur employé. En se servant de résonateurs appropriés pour analyser les différents timbres, on obtiendra la série complète et *régulière* des harmoniques *supérieurs* humainement perceptibles. En faisant émettre les sons considérés par une clarinette, on constatera l'absence de tous les harmoniques *pairs*. — Mais on retrouvera ces harmoniques *pairs*, avec les *impairs*, en entendant les mêmes sons produits par un harmonium, par un violon, etc.

Pourquoi ne pourrait-on pas soumettre « *les* sons *inférieurs* » à la même épreuve, si lesdits sons « existent objectivement dans l'onde sonore » ? En expérimentant sur les différents timbres, on devrait obtenir, pour la tierce $\frac{5}{4}$, par exemple, la série *régulière* des « sons inférieurs » de chacun des sons de l'intervalle, *tout au moins jusqu'au* « son inférieur *commun* », lequel « est le *dernier* son résultant » et le *plus grave* de *tous* les sons *possibles* émanant de la combinaison observée. Les résonateurs isoleront facilement, pour le son 4, les « sons inférieurs $\frac{1}{2}$ et $\frac{1}{4}$ », qui sont respectivement les sons résultants 2 et 1 de l'intervalle ; mais *jamais* on ne pourra percevoir, même ainsi, le « son inférieur $\frac{1}{3}$ » de ce son 4, faisant par rapport à celui-ci 1,3333... vibrations. Pareillement, pour le son 5 de l'intervalle, on percevra aisément le « son inférieur $\frac{1}{5}$ », qui est le son résultant 1 de la combinaison sonore ; mais les résonateurs mêmes resteront impuissants à manifester à l'oreille les « sons inférieurs $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$ et $\frac{1}{4}$ » de ce son 5, faisant respectivement par rapport à celui-ci 2,5, 1,666... et 1,25 vibrations.

Nous avons vu pourquoi ces sons non perceptibles *ne peuvent pas exister* dans la masse sonore en tant que résultant de *différences* entre les nombres possibles de vibrations. Mais les

(1) Preyer, *loc. cit.*

résonateurs trahissent même la présence éventuelle, dans les différents *timbres*, de sons accessoires fortuits, inharmoniques, faux ; et si l'oreille, armée d'un instrument aussi délicat, ne parvient *jamais* à percevoir « *les* sons inférieurs » dont nous avons constaté l'absence, il faut bien se décider à en conclure que « *ces* sons inférieurs » n'existent pas plus dans le phénomène *objectif*, qu'ils n'existent « réellement dans notre sensation inconsciente ». L'épreuve des « timbres », suggérée par M. Riemann, nous accule ainsi à la même et identique conclusion que ses autres expériences.

M. Riemann ne paraît pas avoir songé à tout cela, et, si le commencement de sa « réponse », assurément, se révèle plutôt d'une extrême « simplicité », c'est à peine si on échappe à l'ahurissement quand on lit la suite : «... Ceux-ci (*les* sons inférieurs) sont constitués par l'*addition* des ondes sonores plus petites ou impulsions vibratoires plus rapides. Leur *intensité* est déterminée par elles, et, conformément à leur amplitude, à mesure qu'ils s'éloignent du son prime fondamental aigu vers le grave, leur intensité est naturellement moindre, parce que, plus une onde sonore est longue, plus son amplitude doit être grande pour produire un son d'intensité égale » (p. 11).

Le texte original est obscur ; et, d'ailleurs, l'expression de la pensée de M. Riemann est habituellement d'une telle et constante ambiguïté, que la traduction en devient souvent scabreuse. On est pourtant « frappé » d'abord par la relation établie entre l'intensité et la perception des « sons inférieurs ». M. Riemann croit que l'oreille ne perçoit pas les « sons inférieurs » à cause de leur faible intensité et constate que celle-ci diminue « à mesure qu'ils s'éloignent vers le grave ». Il semble donc évident, en tout cas, que, si un « son inférieur » d'une gravité donnée est perçu, les « sons inférieurs » plus aigus que ce son grave et, par conséquent, d'intensité plus forte, devront être perçus aussi, et même plus facilement. Comment M. Riemann explique-t-il alors que, pour la tierce $\frac{5}{4}$, tandis que le « son inférieur $\frac{1}{4}$ » du son 4 est perçu par l'oreille, le « son inférieur $\frac{1}{3}$ », plus aigu, ne le soit *jamais*, quoique le « son inférieur $\frac{1}{2}$ » encore plus aigu puisse être entendu ? Comment se fait-il que, pour l'intervalle $\frac{9}{7}$, l'oreille perçoive les « sons inférieurs $\frac{1}{3}$ et $\frac{1}{9}$ » du son 9, et soit incapable d'en percevoir les « sons inférieurs $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$ et $\frac{1}{8}$ » de hauteur et d'intensité *intermédiaires* ? La réponse est évidemment « d'une extrême simplicité » pour qui veut bien remarquer que les *seuls* sons soi-disant « inférieurs » *perçus* sont des « sons résultants », produits par l'émission simultanée des *deux* sons d'un intervalle, et existant, « dans l'onde sonore qui vient frapper l'o-

reille », comme partie intégrante et constitutive de la résonance naturelle *supérieure ;* tandis que les autres, n'existant pas dans cette onde sonore, ne sont naturellement pas perçus.

Mais une autre assertion de M. Riemann est plus importante, encore qu'on n'y puisse guère découvrir, au fond, qu'une interprétation bizarre d une hypothèse erronée de Helmholtz. M. Riemann prétend que « les sons inférieurs sont constitués par l'*addition* (*Summirung*) des ondes plus petites ». C'est la théorie des « sons résultants » de Helmholtz.

Avant Helmholtz, on assimilait les « sons résultants » aux « battements ». Les « battements » sont des renforcements ou affaiblissements alternatifs de l'intensité sonore, provenant de la coïncidence intermittente des secousses aériennes dues à l'émission simultanée de deux sons de hauteur différente, c'est-à-dire de deux sons faisant des vibrations en nombre inégal pour un temps donné.

On appelle *coups* les *maxima* d'intensité survenant périodiquement. Tout intervalle produit donc des « battements » et, absolument comme le nombre des vibrations des « sons résultants », le nombre des « battements », dans un temps donné, est égal à la différence entre les nombres de vibrations exécutées pendant le même temps par les deux sons considérés.

Helmholtz distinguait les « sons résultants » des « battements » pour deux raisons principales :

1° Les « battements » n'expliquaient que les sons résultants *différentiels*, et non les sons résultants *additionnels*.

Les sons *additionnels*, ainsi désignés par Helmholtz, qui les remarqua le premier, correspondent, en effet, à la *somme* des nombres de vibrations des deux sons de l'intervalle observé. Mais, contrôlant les recherches de Kœnig, Preyer a montré que, dans les circonstances où ils se produisent, ces sons résultants *additionnels* correspondaient toujours à des *différentiels*. Pour la tierce majeure $\frac{5}{4}$, par exemple, le résultant *additionnel* fait $5 + 4 = 9$ vibrations. Comme les sons *additionnels* ne se produisent que lorsque les sons de l'intervalle sont accompagnés d'harmoniques, en considérant l'harmonique 2 (octave) de la tierce $\frac{5}{4}$, soit $\frac{10}{8}$, on obtient :

Sons de l'intervalle : $\frac{5}{4}$;

Son résultant *différentiel* : $5 - 4 = 1$;

Sons harmoniques 2 : $\frac{10}{8}$;

Son résultant *différentiel* : $10 - 1 = 9$, c'est-à-dire le son 9 dénommé par Helmholtz *additionnel*.

L'hypothèse des sons *additionnels* n'étant soutenue par aucune autre preuve empirique, la première raison de Helmholtz tombe de soi-même.

2° La nature des « battements » ne s'accorde pas avec la loi confirmée par toutes les autres expériences, et d'après laquelle l'oreille ne perçoit, en tant que sons musicaux, que ceux qui correspondent à des vibrations pendulaires simples de la masse aérienne.

Or, une expérience de Kœnig (*Pogg. Ann.*, vol. 157, 1876, p. 128), citée par Preyer, est venue depuis contredire cette loi, en démontrant que l'oreille perçoit très nettement un son produit par des *coups* sonores successifs (ici 128 par seconde) séparés par des silences. (W. Preyer, *Akustische Untersuchungen*, Iéna, 1879. G. Fischer, édit., p. 28.)

Aucune des raisons de Helmholtz n'est donc demeurée valable pour établir une distinction essentielle entre les « battements » et les « sons résultants ». Dès que le nombre de battements par seconde est suffisant, l'oreille les perçoit comme un son musical formé de vibrations, et les « battements » deviennent le « son résultant ». Ce phénomène se trouve ainsi expliqué de la façon la plus simple et la plus logique, par les *coups* sonores naturellement provoqués par la coïncidence intermittente des vibrations simultanées de deux sons quelconques, émis, « harmoniques », ou « résultants ». C'est ce que Thomas Young, puis Scheibler, l'approuvant en 1834, exprimaient par cette définition : « Tous les sons résultants sont des sons de percussion (*Stosstœne*). »

En 1875, M. Riemann ne pouvait pas connaître l'expérience de Kœnig (1876), et on ne peut guère lui faire un reproche d'avoir accepté l'autorité de Helmholtz. Mais, si celui-ci fut induit à différencier les effets de vibrations *infiniment petites* et de vibrations *très petites*, et à faire intervenir les déplacements des molécules vibrantes dans la production des sons résultants, du moins, avant d'élaborer sa théorie mathématique, il avait entendu « *isolément* » lesdits sons résultants et, après avoir empiriquement constaté leur « existence objective », il cherchait à expliquer leur présence et leur nature. M. Riemann, lui, quoiqu'il se flatte d'avoir « démontré que les sons inférieurs *doivent* exister objectivement dans l'onde sonore », déclare formellement « *impossible* de discerner isolément ces sons inférieurs », objectivement existants, « dans la représentation subséquente » ; et, à ces *sons inférieurs* non perceptibles, il applique tranquillement la théorie des *sons résultants* perceptibles de Helmholtz. Si, pourtant, nous admettons l'arbitraire du procédé, il n'en reste pas moins que M. Riemann assimile la nature de ses « sons inférieurs » à celle des « sons résultants ». Et on est de plus en plus autorisé à se demander pourquoi des sons de même nature ne seraient pas également perceptibles, s'ils jouissent également d'une « existence objective ».

M. Riemann nous avait promis une « réponse extrêmement simple ». Nous avons vu ce que vaut son objection de « faible intensité », à l'épreuve des résonateurs. Mais M. Riemann, maintenant, récuse cette épreuve : « Les résonateurs, prétend-il, ne peuvent être d'aucune utilité pour la perception isolée des sons inférieurs ; car la colonne d'air du résonateur est mise en branle avant tout par les plus fortes vibrations partielles, et les sons inférieurs demeurent toujours cachés, en qualité de parties intégrantes et constitutives latentes. »

Vraiment, ici, on n'y comprend plus rien. Si les résonateurs n'obéissaient qu'aux « plus fortes vibrations partielles », alors, en adoptant la théorie de Helmholtz et de M. Riemann, les résonateurs seraient impuissants à révéler les sons résultants et, en particulier, les « additionnels » inexplicables, selon Helmholtz, si on ne tient pas compte des déplacements des molécules vibrantes. Cependant, non seulement les résonateurs isolent tout son résultant, mais ils vibrent « par influence » sous l'action même de tout son inharmonique, faux, discordant et généralement quelconque, et isolent ainsi, avec une extrême sensibilité, tout son correspondant à leur son propre, pourvu qu'il « existe objectivement » dans la masse sonore en vibration, fût-ce, dit Helmholtz, « dans le sifflement du vent, le bruit des roues, le murmure de l'eau ». Quelle que soit la forme, la constitution ou la nature des vibrations du « son inférieur », pourquoi un résonateur ne pourrait-il isoler celui-ci ?

Enfin, que veut dire M. Riemann en parlant de « parties intégrantes et constitutives latentes », après avoir, d'ailleurs, avancé plus haut (p. 9, § 6) que « les sons inférieurs..... se fondent avec le son *émis isolément* ou, mieux, *constituent* ce son émis » ? Si, pour un temps donné, les prétendus « sons inférieurs » font respectivement 2, 3, 4, 5, etc..., fois *moins* de vibrations que le son émis, c'est que la longueur d'onde, correspondant à une de leurs vibrations, est respectivement 2, 3, 4, 5... fois *plus grande* que celle du son émis considéré. Pour un son émis, *la* de 850 vibrations simples, par exemple, la longueur d'onde simple est de 0 m. 40. Elle serait de 0 m. 80 pour le « son inférieur $\frac{1}{2}$ » ou *la* de 425 vibrations ; de 1 m. 20, pour le « son inférieur $\frac{1}{3}$ » ou *ré* de 283,33... vibrations ; de 1 m. 60, pour le « son inférieur $\frac{1}{4}$ » ou *la* de 212,5 vibrations ; de 2 mètres, pour le « son inférieur $\frac{1}{5}$ » ou *Fa* de 170 vibrations ; etc. Ainsi, d'après M. Riemann, l'onde simple de 0 m. 40 de ce *la*, émis isolément, serait « constituée » (*gebildet*) d'ondes simples ayant 0 m. 80, 1 m. 20, 1 m. 60, 2 mètres, etc., de longueur respective.

On est assurément plus décontenancé devant un tel résultat,

que pour n'importe lequel de ceux dont M. Riemann fut si souvent « frappé » au hasard de ses expériences. On comprendrait, à la grande rigueur, que, interprétant à sa façon l'hypothèse et la théorie de Helmholtz, M. Riemann eût admis la formation possible de systèmes d'ondes secondaires, correspondant à ses « sons inférieurs », dans le cas d'émission de *deux* sons *simultanés;* — encore que la non-perception des « sons inférieurs » ainsi produits restât enveloppée de mystère. Mais quand il nous présente, au cours de sa démonstration, *un* son *émis isolément* (*einzeln angegeben*), accompagné des susdits « sons inférieurs », qui « se fondent (*verschmelzen*) avec lui et, même, le constituent (*ihn bilden*) », on ne sait plus où on en est. On évoque vaguement la kyrielle de syllogismes et d'hypothèses de sa *Logique musicale*, on contemple le pêle-mêle des fibres de la membrane basilaire, des nerfs correspondants et télégraphistes, des vibrations « par influence » et des sons résultants, qu'il assaisonna et remua en invraisemblable salade, et on est à peine étonné de le voir conclure enfin : « Il est évident et fatal que nous nous trouvons ici en face d'une porte à tout jamais fermée. »

En terminant par cet aveu d'impuissance une dissertation destinée à prouver « l'existence objective des sons inférieurs dans l'onde sonore », M. Riemann, sans s'en douter, a jugé son ouvrage. Toutefois, il n'entend reconnaître, par là, que l'impossibilité de percevoir ces « sons inférieurs ». Il n'en demeure pas moins persuadé de leur « existence objective » et de leur importance en qualité de « contenu inconscient de la représentation ». M. Riemann a la foi robuste, mais ses arguments ne le sont guère. Leur exposé incohérent stupéfie et consterne. Ses expériences démontrent surtout son inexpérience peu commune. Enfin, toujours sans s'en douter, M. Riemann a pourtant démontré quelque chose, en perpétrant ce tissu de contradictions ou d'erreurs ; et il a établi précisément juste le contraire de ce qu'il voulait prouver.

Certes, après la lecture de son factum, on serait fort embarrassé de définir exactement, au sens de M. Riemann, la nature de la « résonance *inférieure* », ou de relever quelque indice de son « existence objective ». Mais on est amplement documenté sur le phénomène objectif où M. Riemann a cherché ses « sons inférieurs ». Avec les « vibrations par influence », on a dû constater les effets réciproques dérivés des rapports entre un son fondamental et l'un quelconque de ses harmoniques supérieurs. Avec le « son inférieur » commun et tels autres éventuellement perceptibles, on a dû constater la réalité tangible des « sons résultants » constituant l'ensemble de la « résonance » à la-



Croquis d'Album inédit de Ch. Léandre

quelle appartient l'intervalle, et correspondant à la différence des vibrations simultanées des sons émis ou de leurs harmoniques supérieurs.

M. Riemann a démontré ainsi « l'existence objective » et les propriétés de la « résonance naturelle *supérieure* » ; et, comme il n'y a pu découvrir et percevoir ce qu'on y avait trouvé et perçu avant lui, rien qui n'en fût essentiellement « partie intégrante et constitutive », il semble avoir en même temps démontré, par son analyse du phénomène sonore, « l'existence objective » de cette *seule* résonance *supérieure* », de la seule et *unique* « *résonance naturelle* ».

« L'homme s'agite... ». Quel fallacieux démon « mena » M. Riemann ?

JEAN MARNOLD.

(*A suivre.*)





REVUE DE LA QUINZAINE

LES THÉATRES (1).

A propos de la reprise du *Freischütz*, à l'Opéra, le 27 octobre 1905.

Par ce temps d'actualité beethovénienne, on attend une reprise de *Fidelio*... Voici *le Freischütz*.

On sait que *le Freischütz* est un « chef-d'œuvre » ; et la peine nous est épargnée de « découvrir » *le Freischütz*... Il est vrai que les jeunes le connaissent aussi mal que la musique de chambre du grand Beethoven ; et Weber précurseur ne leur est guère familier que par ses vibrantes ouvertures dont la strette finale les contrarie, — depuis dix-huit ans que *le Freischütz* se tait sur notre première scène lyrique !

Aussi bien, tout chef-d'œuvre qu'il est, *le Freischütz* n'a jamais réussi sur une scène française, « au grand Opéra de Paris », comme disait provincialement Richard Wagner. *Le Freischütz*, évidemment génial, n'a jamais pu se maintenir au répertoire. C'est un fait. Pourquoi ? Parce que cet *opéra romantique* est lui-même, à nos yeux parisiens, un provincial de génie, parce que ce poème candide est essentiellement *allemand* et que ce caractère *ethnique* est à la fois sa gloire et son écueil. Un petit chasseur amoureux y fait un pacte avec l'enfer ; et notre bonne volonté ne peut plus en faire autant ! Le Chasseur noir ne nous fait plus frissonner, à trois pas du café de la Paix ; Samiel et la fonte lunaire des balles enchantées nous paraissent en arrière sur les progrès de la cruauté. Passe encore, au temps du bon Castil-Blaze et de *Robin des Bois*, — à l'heure même de la véritable première française du *Freischütz*, le 7 juin 1841, où le romantisme de Berlioz collaborait discrètement avec le romantisme de Weber ! Depuis lors, ce chef-d'œuvre allemand a reparu quelquefois, sans jamais parvenir à jouer d'autre rôle que celui d'une utilité, d'un grand lever de rideau qui permette aux abonnés de ne rien manquer du ballet ! Voilà ce que c'est que d'être un chef-d'œuvre allemand ! Si *Tannhäuser* était plus court, on danserait après *Tannhäuser*... Quel dommage, vraiment, que ce Wagner n'ait point la concision de son aîné Weber ! On danse encore moins après *Tristan*... Ce Wagner n'est qu'un empêcheur de danser en rond.

(1) Notre collaborateur et ami Romain Rolland, qui devait se charger de cette rubrique, s'en trouve malheureusement empêché par son état de santé. Tous nos lecteurs partageront certainement nos regrets. — M. Raymond Bouyer a bien voulu nous envoyer ces quelques pages sur le *Freischütz* ; et c'est pour nous une grande joie que d'inaugurer dès aujourd'hui la collaboration, désormais assurée, de ce délicat écrivain.

Bref, un sujet trop poétiquement local, une musique trop génialement délicate, trop de naïveté, de part et d'autre, pour plaire à ceux qui dînent tard ! Malgré son génie fougueux et les exclamations de notre Berlioz, l'Allemand Carl-Marie de Weber demeure parmi nous l'enfant sauvage, nomade, solitaire, hautain, prime-sautier, dont l'imagination devait être la proie du romantisme qui rôdait autour des cerveaux de poètes aux environs de 1820 ; — fantôme maladif de l'Allemagne du Nord et contemporain du *Faust* de Gœthe, qui ne comprenait rien aux audaces radieuses et viennoises de Beethoven et qui, réactionnaire, patriote et novateur, se liait d'enthousiasme avec Kœrner contre la France, au réveil nationaliste de 1813 !

Est-ce son engouement pour la lithographie découverte par Aloysius Senefelder? On évoque Weber dans une lithographie de Lemud, sous une ombre de familiarité mystérieuse et de poésie panthéiste, auprès de « Peter Schmoll et de ses voisins »... loin de la capitale musicale des Mozart et des Beethoven. Tel nous apparaît, le 18 juin 1821, à Berlin, à la première du *Freischütz* protégé par le comte de Brühl, le collaborateur de Frédérick Kind, le fiancé de Caroline Brandt !

Nous sommes en 1905, et *le Freischütz* sera bientôt centenaire. Il n'y paraît point, musicalement. Robuste et jeune comme au premier soir apparaît la musique vivante de ce livret candide.

Mais quelle impression nous donne *le Freischütz* en 1905, dans ce cadre immense de l'Opéra parisien? — L'impression d'un tableau hollandais, fût-il de Rembrandt, dans un cadre susceptible de contenir les vénitiennes *Noces de Cana* : « C'est du grand opéra de petite ville, — produit essentiellement germanique », a dit Saint-Saëns, compositeur essentiellement latin, lors de la reprise de 1876 ; et *le Freischütz* est mieux dans son atmosphère à Darmstadt...

L'interprétation française n'est point faite pour acclimater ce germanisme un peu farouche — et pour diminuer les distances : à part l'entraînante ouverture que Taffanel a conduite, au soir de la répétition générale du moins, en invoquant le souvenir de ses meilleurs après-midi du Conservatoire, l'orchestre altère et ternit cette palette musicale, il retient les mouvements, ralentit les allegros, avec une majesté dans la grisaille qui sied au « tableau » trop long du *Jugement de Pâris* ; les chanteurs n'ont, dans la voix ni dans le jeu, l'intimité nuancée qui convient à l'intime profondeur, tout allemande il est vrai, de l'*opéra romantique* : ils pontifient, tous et toutes... Delmas est excellent, Rousselière est médiocre, Mlle Grandjean, qui fut une Brunehilde exécrable et la plus surfaite des Isolde, a retrouvé, dans la touchante Agathe, le charme bourgeois qui la rendait vraiment souveraine dans la Magdeleine des *Maîtres Chanteurs* ; blonde et mauve, elle est, comme sa partenaire, Mlle Hatto, rose et brune, en espiègle Annette, pleine de belle volonté, mais encore trop imposante dans ses élans comme dans ses prières. Ce délicieux duo des jeunes filles, ce dialogue poétique et chantant entre celle qui rêve et celle qui raille, et qui nous rappelle, avec son incomparable accompagnement, la naïveté de nos vieux opéras français, aussi « démodés » que *le Freischütz*, ne nous touchait-il pas davantage au concert, il y a dix ans, aux samedis soirs d'Eugène d'Harcourt, quand Mlle Eléonore Blanc le chantait avec Mme Lovano, — même aux concours du Conservatoire, en 1904, quand Mme Ennerie donnait pauvrement la réplique à la sémillante Mlle Tasso ? Sur la scène immense de Paris, ce parfum d'intimité s'évapore...On n'entend pas l'accompagnement!

Poésie mutine, comme le pas d'Annette, et familiarité poétique, comme la pensée d'Agathe, — ce duo virginal est l'âme allemande du *Freischütz* : l'ouvrage et le morceau sont également dépaysés.

Mais ce génie peu parisien fut le plus moderne des précurseurs. Weber! Les frères ennemis, Berlioz et Wagner, se réconciliaient dans son culte ; et la similitude des points de départ, comparée à la divergence des points d'arrivée, ne manifeste que plus singulièrement la disparité fondamentale de deux natures et de deux races. Sous ce rapport, — aujourd'hui que tout s'est apaisé, même le wagnérisme, — une audition du *Freischütz* est instructive. Immortellement juvénile, l'*opéra romantique* de Weber est un de ces rares ancêtres qui peuvent prendre des rides sans déchoir. *Le Freischütz* de 1817-21 est un prodige. Il marque une étape dans l'expression de la vie par la musique, le plus vivant des arts ; or, marquer une date, ce n'est point *dater*. Raccourci dramatique de tous les thèmes de ce drame villageois et mystérieux, lutte entre le ciel et l'enfer, l'*ouverture* (1820) serait en belle place dans une Histoire de la Musique enseignée par la série pittoresque des ouvertures magistrales de Gluck à Wagner.

Et, au fur et à mesure de la jeune sympathie renouée passionnément avec une vieille connaissance, n'est-il pas intéressant de saisir, dans *le Freischütz*, la double origine esthétique de Berlioz et de Wagner? Berlioz, qui manqua le passage à Paris de Weber attendu par la mort, lui doit ses chaudes extases de jeunesse et son coloris fantastique, nocturnes frissons du chœur invisible, brise imperceptible du quatuor ou plainte obstinée des bois : le Nord germanique impressionna vivement le Midi gluckiste. Et Wagner, direct héritier de Weber, dont le génie voisin fascina son enfance à Dresde, lui doit son allure initiale, sa démarche noble, sa largeur vive, son tour de phrase au *gruppetto* victorieux, le contour de ses lyriques périodes, sa forme châtiée, les grandes mélodies chevaleresques et chaleureusement déroulées, les germes de son style, enfin. Wagner a-t-il jamais renié Weber et l'héritage du *Freischütz* ? Il disait aimer le peuple allemand qui aime *le Freischütz*, qui croit toujours au merveilleux de la plus naïve légende : « Ah ! l'aimable rêverie allemande! L'enthousiasme des bois, du soir, des étoiles, de la cloche du village sonnant sept heures ! Heureux qui vous comprend, qui peut, avec vous, croire, sentir, rêver et s'exalter ! » On n'est pas plus romantique — et moins Parisien... Voilà pourquoi *Tannhäuser*, en 1861, fut sifflé. Avec ses lentes prières et son fantastique, *le Freischütz* devance *Tannhäuser*, comme *Euryanthe*, avec ses deux couples contrastés, présage *Lohengrin*. Jusqu'à *Lohengrin* (1850), toute la jeunesse inquiète de Wagner est nourrie de Weber. Wagner jeune est le prolongement de Weber, mort avant quarante ans. Tout Wagner est dans Weber — sauf Wagner. *Le Freischütz* n'annonce point *Tristan*.

Mais voici, dès les soirs de 1820, le sujet essentiellement germanique, légendaire, donc musical, à la fois intime et surnaturel comme le romantisme en personne et comme le Nord de Rembrandt, portraitiste idéal du docteur Faustus ! Voici l'ouverture, vague résumé du sujet précis, puisque la suggestive musique est une pantomime sans acteurs; voici le *leitmotiv*, ce blason musical, qui s'attache volontairement et sourdement aux pas du chasseur maudit; voici l'orchestre qui parle sous les voix, qui commente fiévreusement l'âme et l'image ; et toute la modernité qui frémit dans la chasse fantastique où pleure la cloche ! Le violoncelle, qui chante avec la prière d'Agathe, et les trombones majestueux, qui scandent la parole sainte de l'Ermite, inaugurent, dans un vaste finale, l'accent divin d'*intercession* qui magnifie *Tannhäuser*. Il n'est point jusqu'à cette verve mélodieuse et dramatique d'italianisme et de rossinisme qui ne rattache la fougue webérienne au wagnérisme naissant, l'opéra qui meurt au drame qui naîtra sous les voûtes moyenâgeuses de la Wartburg ! C'est l'*opéra romantique*, dans sa nouveauté naïve et sans duo d'amour, et qui ne rappelle ni l'athénienne tragédie de Gluck, ni la comédie poudrée de Mozart, ni

le *Fidelio*, demain centenaire, de Beethoven, ce chef-d'œuvre isolé qui recèle l'immense secret d'un génie captif..

Si des génies comme l'Anglais Purcell, qui musiqua *Dido and Æneas* deux cents ans presque avant Berlioz, comme Mozart et Weber, comme Chopin, si des talents même, comme Mendelssohn ou Bizet, avaient moins prématurément disparu, quel changement dans l'évolution d'un art ! L'avenir sommeille en ces jeunes hommes trop aimés des dieux... Mais Weber se survit dans le romantisme de Berlioz et dans l'invention de Wagner ; Baudelaire invoquait son nom pour évoquer Delacroix. Et si, dorénavant, les défenseurs du *Rêve* peuvent se réclamer de « l'intimité » du *Freischütz*, le largo de l'ouverture d'*Euryanthe* suffisait seul à faire pressentir le « frisson nouveau » de la musique debussyste, avant que le novateur de la *Mer* apparût coloré, pittoresque, extérieur, descriptif et soudain bruyant, tel un nocturne mineur de Whistler qui deviendrait une aube diffuse de Claude Monet...

Le génie germanique de Weber est l'aïeul mort jeune de toute poésie musicale. Et l'auteur élégant de la *Miarka*, si poétiquement présentée par M. Carré, ne saurait nous démentir. De même, tous les amoureux d'art seront d'accord avec nous pour admirer la chasse fantastique de l'Opéra, bien que son brouhaha couvre trop la discrète musique, et pour abominer la ridicule prostitution de l'intime *Invitation à la Valse* aux feux communs de la rampe ! Espérons que les génies morts, occupés à dialoguer, ne voient pas la brillante reprise de leurs chefs-d'œuvre !

RAYMOND BOUYER.

*
* *

Opéra-Comique : *Miarka*, drame lyrique en 4 actes, de Jean Richepin et Alexandre Georges.

En digne fille de Jean Richepin, Miarka est une Bohémienne, mais de ces Bohémiens de France, dont les tribus errent en chantant sur nos routes nationales, précédées de leur chef qui caracole sur un beau cheval blanc : c'est là, n'est-il pas vrai ? une rencontre familière à tous ceux, promeneurs, touristes ou chauffeurs, qui ont parcouru nos provinces ; presque aussi familière que celle du chemineau sentimental et prophétique dont l'histoire nous fut contée, naguère, à l'Odéon. Jean Richepin est un poète réaliste.

Donc nous voyons naître, au prologue, la petite Miarka ; du moins nous voyons la roulotte misérable où elle vient de naître (et qu'il convient d'appeler *rubidal*), traînée, sur la place d'un village de Thiérache, par la vieille grand'mère, la Vougne, et entourée d'une foule criarde de « vanniers » et de « laveuses » (ce sont là des professions chantantes, ainsi qu'il ressort de nombreux opéras comiques). C'est que la Vougne est une sorcière, comme la Taven de *Mireille*, mais plus horrifique. Seul un oiseleur, Gleude, qui est aussi un innocent (voir l'*Arlésienne*), la défend contre la multitude ameutée ; il y a bien encore M. le maire qui s'intéresse aux Bohémiens, mais c'est d'un intérêt scientifique et philologique, partant fourbe et cruel : il veut pénétrer le mystère de leurs origines, et pour cela ravir à la Vougne les « livres » où se gardent les chants de la race. Grâce à lui, la vieille peut célébrer le baptême de sa petite-fille, selon les rites des Romanis : ci, deux chansons qui terminent ce prologue : hymne à la rivière, et hymne au soleil :

Dans l'eau qui court sans but,
Dans l'eau qui fait sans fin,
Sois trempée sans fin ni but.

Comme elle, va toujours,
Sans te fixer à la terre,
En la rongeant, en la rongeant.

Comme elle, aie pour pays
Les nuages d'où elle tombe,
Les nuages où elle retourne.

Ce sont, on le voit, des vers libres, ici sans rime, ailleurs assonancés ; et cette forme, qui est, à peu de chose près, celle du texte de *Fervaal*, convient fort bien à la musique, parce qu'elle est d'un rythme plus ferme et plus serré que la prose, sans avoir la monotonie du vers régulier.

Dix-huit ans se passent, entre le prologue et le premier acte. La Vougne a blanchi, Miarka a grandi ; toutes deux sont restées en ce même village, contrairement à tous les us de leur race. C'est que les tarots le veulent ainsi : Miarka doit grandir à l'endroit où elle est née, et alors elle sera reine, reine des Bohémiens. Elle danse au son de la guzla, et elle apprend les chansons (chansons de l'Eau qui court, de la Parole et du Savoir) ; Gleude l'écoute et l'admire, et l'amour a délié la langue de l'innocent. A peine éveillée à la vie, Miarka se laisse bercer par ses douces paroles, et n'a pas la force de croire au roi qui doit venir, et qu'elle n'a jamais vu. La Vougne alors exerce son pouvoir magique : l'opaque nuit d'hiver s'éclaircit peu à peu, et l'on voit apparaître, très lointains d'abord, reflets incertains, puis tout proches et presque réels, les Bohémiens dansants et chantants, avec leur roi, coiffé de fourrure blanche, au milieu d'eux : on devine déjà ce que M. Carré a su faire d'un pareil tableau ; c'est une pure merveille que ce crescendo de lumière qui aboutit à une douce clarté de printemps, pour s'effacer ensuite et se dissoudre dans l'ombre froide ; et les danses (danse des Romanis, danse de l'ours, danse nuptiale) sont d'une grâce et d'une couleur dont rien n'approche. Il faut aller à l'Opéra-Comique pour savoir ce que peut le goût français dans l'art de la mise en scène : car ici c'est bien un art, et qui donne des impressions de pure et d'absolue beauté.

L'espoir renaît au cœur enfantin de Miarka, puis s'éteint encore ; et comme l'hiver l'a fort affaiblie, elle s'est laissé recueillir chez le M. le maire, où la Vougne l'a suivie. L'innocent l'y retrouve aussi, et cette fois, fou d'amour, il veut joindre l'action à la parole. Mais Miarka, soudain sauvage, le jette à terre, plus prompte que la Esmeralda de *Notre-Dame de Paris*, et il s'en va, triste et brisé, pleurer dans la nuit. Miarka en reste attendrie ; mais la Vougne survient : il faut partir ; le maire philologue n'a déjà que trop rôdé autour des livres sacrés. Et comme Miarka hésite, gagnée malgré elle à la vie douce et paisible, la vieille met le feu à la maison, tel Lotario dans *Mignon*. Elles reprennent la vie errante, et nous les retrouvons toutes deux sur une route de Champagne. C'est là que la Vougne va mourir, sous la pluie qui tombe du ciel vaste et froid, dans les bras de Miarka et de Gleude qui les a rejointes, fidèle et désespéré. Et c'est la chanson des Nuages, et la chanson de la Pluie, et enfin l'hymne des Morts, que vient interrompre la marche des Romanis. Car ce sont eux, tels qu'ils ont paru à l'évocation de la sorcière ; ils viennent, et vont accomplir les destins. Gleude, héroïque, les appelle et leur montre la route où ils trouveront leur reine, pour lui perdue à jamais. Et c'est un chant nuptial, et puis un cantique d'amour du roi descendu de son cheval pour recueillir Miarka dans ses bras selon toutes les traditions de nos scènes musicales. Et la Vougne meurt heureuse : les tarots n'ont pas menti.

Ce drame a tout ce qu'il faut pour plaire à une grande partie du public :

on y rencontre des situations dramatiques d'un effet d'autant plus sûr qu'il a été vérifié déjà à plusieurs reprises, et que le plaisir de la reconnaissance tempère agréablement l'émotion dont on ne peut se défendre devant cette vieille grand'mère au dévouement farouche, cet innocent dont l'âme s'éveille, et cette enfant promise à de si hautes destinées.

C'est l'œuvre d'un Touranien très sage et optimiste, romanesque de plein air, troubadour de nos routes nationales (et départementales aussi) ; il y a de jolis détails, une sauvagerie très inoffensive, une couleur fausse, et, par-dessus tout, le charme reposant de la banalité. La musique n'est point en désaccord avec le drame, en ce sens qu'elle non plus ne franchit pas les bornes d'une originalité modérée. Mais elle a pour elle une grande qualité, qui la rend bien supérieure à son texte : elle est sincère et ne cherche pas à faire illusion sur elle-même. Le sentiment n'y est pas très profond, ni la forme très neuve ; mais on n'y trouvera pas ces vaines recherches, ces duretés, ces laideurs pénibles et inutiles qui dans plus d'une œuvre moderne trahissent la vaniteuse impuissance d'un stérile aligneur de portées. Et même, pour ne parler que des musiciens, on ne sera choqué ici ni par cette triviale emphase, ni par cette sentimentalité factice et fardée qui trop souvent encore s'étalent sur la scène de l'Opéra-Comique : M. Alexandre Georges est également éloigné de Charpentier et de Massenet ; il a meilleur goût que l'un et l'autre, et n'est pas moins bien doué. Sa mélodie abondante et facile ne manque pas d'élégance, et sait à l'occasion se colorer d'un exotisme assez délicat en sa discrétion même : les chansons bohémiennes sont toutes fort plaisantes et d'un rythme intéressant, et tout le long de la scène d'évocation la musique est charmante et très congrument colorée ; la danse de l'ours surtout, coupée par les grognements de l'animal, a une grâce fort piquante. Et certes c'est là de la musique de ballet ; mais je la loue précisément pour cela : on ne saurait battre des entrechats sur des amoncellements de thèmes symboliques ou d'impénétrables massifs orchestraux. Ce qui me plaît moins, je dois le dire, ce sont les pages où M. Alexandre Georges s'est efforcé d'être dramatique : il semble ici que ses forces l'aient trahi ; son domaine est bien plutôt le genre tempéré, où il peut remplacer avantageusement Léo Delibes, avec une inspiration bien plus fraîche et plus musicale. Rien jusqu'à présent ne fait augurer qu'il atteigne jamais au sublime. Mais le sublime n'est pas indispensable, et il faut savoir gré aux musiciens qui, au lieu de s'épuiser en vains efforts à sa poursuite, savent nous faire passer une soirée agréable, sans fatigue excessive ni pour nos oreilles ni pour notre attention. On l'a dit, et il faut le redire sans cesse : « la règle des règles, c'est de plaire ».

Ajoutons, pour être juste, que l'œuvre nouvelle a été admirablement servie par une interprétation de premier ordre. M. Jean Périer, l'immortel Pelléas devenu ici un innocent oiseleur, a toujours cette voix émue et tendre qui ravit. Mme Héglon a joué le rôle de la Vougne avec une puissance et une netteté que l'on a pu bien mieux apprécier sur cette scène que sur celle de l'Opéra ; et Mme Marguerite Carré a su donner aux belles lignes dont elle dispose une orientale et tentatrice langueur ; rien de plus gracieux que la scène où elle s'éveille au son de la guzla bohémienne et de la flûte de l'oiseleur et, tout appesantie de sommeil encore, esquisse une danse indécise. Qu'on ne croie pas à la moindre ironie si je dis qu'à ces moments-là on se sent fier d'être Français.

LOUIS LALOY.

*
* *

Le *Jugement de Pâris* (1).

De nouveau la pomme, fruit symbolique et légendaire, vient jouer le rôle qui lui est familier sur les toiles, à la scène, dans l'orchestre même. Cette fois il s'agit du jugement de Pâris, hérissé de mélodies, s'il faut en croire les programmes. Si le tableau de Baudry avait représenté Adam et Eve, il aurait fallu deux thèmes. Mais ici trois déesses se sont dérangées, une pour une pomme, les autres pour des prunes. Chaque personnage a son motif, et même l'amour en a un petit, sautillant. Si ce n'est pas de l'amour, c'est tout juste un pépin. Mais où est donc le thème de la discorde ? Ah ! la voici qui éclate triomphalement dans la réunion des six thèmes superposés. — Les moutons de Pâris sont un peu négligés, n'ayant qu'un dessin musical (?) collectif. Quel effet contrapontique on aurait pu tirer de la superposition des moutons ! Mais à quoi bon penser aux choses qui auraient pu être ?

A notre tour, décernons à cette œuvre la pomme, crue ou cuite?

Nézeu.



A BATONS ROMPUS

M. Julien Torchet étudie, dans le *Guide musical*, les facultés musicales de Zola, et conclut en disant qu'elles n'existaient pas. Rien de plus vrai. Cette lacune n'empêchait pas l'auteur des *Rougon-Macquart* de discuter sur la musique avec une prolixité que M. Bruneau documentait de son mieux.

Ce mieux était parfois l'ennemi du bien. Témoin le chapitre où Zola célèbre avec exaltation l'instrumentation d'une page de *Roméo et Juliette*, vante la clarinette exquise, loue les délicieux traits de harpe... alors que Berlioz a employé un hautbois et des pizzicati de violoncelles.



M. Carré, alsacien, a une très bonne presse chez Guillaume II.

Les journaux allemands, à de rares exceptions près, l'ont approuvé de me demander 100.000 francs de dommages-intérêts pour me punir d'avoir osé imprimer que le directeur de l'Opéra-Comique ne joue pas toutes les pièces qu'il reçoit. La *Neue Zeitung fur Musik* guillemette effrontément des propos de son invention qu'elle m'attribue, prétendant que j'aurais dit : « M. Carré ne joue que les auteurs qui le payent de leur poche. » Les *Nouvelles de Munich* précisent ; d'après elles, en bon antisémite, j'aurais surtout reproché à mon adversaire de ne jouer que des compositeurs juifs !

C'est étonnant comme les reporters sont inventifs, dans ce pays où les romanciers le sont si peu.

***

Certaine association musicale sevit, le dimanche, annoncée par des programmes « qui ne sont envoyés qu'aux personnes de la bonne société ». Néanmoins, j'en ai reçu un.

Il promet le *Dépit amoureux*, qu'il étiquète « pièce très comique » ; il s'enorgueillit de pouvoir offrir à son public des chanteurs comme Mme Mellot-Joubert et M. Bataille, celle-là qualifiée « extrêmement remarquable », celui-ci dépourvu de toute appréciation louangeuse, ce dont je le félicite.

(1) Œuvre couronnée au concours de l'Opéra et jouée en guise de prélude au *Freischütz*.

Ce n'est pas à Lons-le-Saulnier que se donne le concert dont les organisateurs lancent ces papiers inouïs, ce n'est pas à Carpentras, ni à Landerneau. Il a lieu au Trocadéro, en pleine Loubettopolis !

***

« A propos d'*Armide*, il paraît que M. Gevaert, le vénérable directeur de notre Conservatoire national, s'applique tout spécialement à inculquer au corps de ballet de la Monnaie toutes les notions indispensables pour la bonne exécution des nombreuses fantaisies chorégraphiques comprises dans *son œuvre*. Voilà un compositeur qui est tellement soucieux de la parfaite exécution de *son œuvre* qu'il pourrait remplacer « au pied levé » — c'est le cas de le dire, — malgré son grand âge, n'importe lequel de ses interprètes ! »

Ainsi s'exprime le *Je dis tout*, contrefaçon belge dirigée par M. Alphonse Lemonnier, qui fit, un temps, de la critique dramatique au *Matin*. Comment notre confrère a-t-il laissé s'enfuir cet extraordinaire fantaisiste ?

***

« Dans toute l'interprétation du *Freischütz*, pendant la soirée tout entière, je ne crois pas qu'il y ait eu *un seul* mouvement juste ; s'il s'en est par hasard rencontré un, je lui fais amende honorable ; il m'a échappé... C'est là un phénomène tout à fait extraordinaire ; il ne me souvient pas d'avoir jamais rien entendu de pareil, d'avoir vu fausser le sens, l'expression, le caractère d'un chef-d'œuvre avec tant de suite et d'opiniâtreté, d'avoir vu apporter dans l'erreur tant de persévérance, de zèle et d'industrie. »

C'est en ces termes que M. Pierre Lalo apprécie les efforts et les résultats de M. Taffanel. Quand on songe à l'effroyable chiffre de dommages-intérêts que le chef d'orchestre ainsi bousculé va, sûrement, demander au critique du *Temps*, on frémit !

***

Les *Signale* se plaignent amèrement d'avoir lu, dans un de nos confrères français, un article superficiel et biscornu (*sic*), signé Gaston Knop, sur « la Presse musicale allemande ». Dans le même numéro, M. de Stœcklin étudie la Vie musicale française de manière également *oberflæchliche*, sinon *schiefe*, en quelques pages, d'ailleurs intéressantes.

Le rédacteur des *Signale* regarde comme le véritable père de la musique française moderne... Gounod, et lui consacre le plus dithyrambique éloge. M. Camille Saint-Saëns n'a pas à se plaindre non plus, traité de « véritable cousin de Beethoven » et de « jeune frère de Mozart », ce qui remplira d'aise M. Emile Baumann, auteur d'un volume de 475 pages, en petit texte, sur l'*Œuvre de Camille Saint-Saëns*. Parmi les jeunes musiciens sur lesquels le charme de Massenet a laissé sa délicieuse empreinte, M. de Stœcklin cite Bruneau. Voilà qui va bien. M. Gabriel Fauré a subi l'influence de César Franck « sur certains points » que je suis curieux de connaître ; il n'a jamais écrit pour le théâtre, jamais, les *Signale* en sont certains. Pour M. Vincent d'Indy, « Mozart n'existe pas, ni Schubert, ni Schumann » — voilà qui surprendra la *Schola Cantorum*. Enfin, M. Claude Debussy est un franc-tireur, un modèle inimitable qu'on imite (il me semble lire M. Vallas), un prix de Rome dont Massenet se moqua jadis, un chercheur qui trouva, loin des chemins frayés de la musique, un sentier nouveau... aboutissant à un cul-de-sac. Et voilà. Je me hâte d'ajouter que, tout en ne partageant pas les opinions énoncées par M. de Stœcklin, je tiens les *Signale* de Leipzig pour une publication du plus haut intérêt, incapable d'insérer jamais un article de chantage ou d'imbécillité comme on en voit circuler trop souvent dans le monde musical français.

WILLY.

LES CONCERTS

Il faut que je commence par un bien pénible aveu : je n'étais pas aux concerts du 29 octobre. Je m'étais enfui jusqu'en ma lointaine campagne, emportant avec moi la *Mer*, comme un trésor volé peut-être (1), mais devenu mien par droit d'amour. Touchée par les premiers froids, la forêt flambait de jaune et de roux, un air pénétrant courait sur la prairie inondée, on discernait au loin l'insensible neige blanche sur les plateaux du haut Jura, et partout, depuis les labours gras d'humidité jusqu'aux toits de chaume assombris, une sérénité triste annonçait l'hiver (je dédie cet alexandrin à mon comtois ami Gauthier-Villars). C'est là, dans cette nature recueillie, repliée sur elle-même, presque mourante, que j'ai mieux compris encore le chef-d'œuvre de vie, de lumière et de force que Debussy vient de nous donner ; surtout j'ai mieux saisi la logique puissante et libre qui soulève et relie entre elles ces efflorescences mélodiques : logique d'un bel arbre aux branches dissemblables et pourtant harmonieuses, logique directement opposée à toute scolastique, étant directement inspirée de la nature ; logique musicale, s'il en fut jamais, et qui ouvre à notre art, si longtemps prisonnier en nos maisons, en nos salons et en nos salles de concert, une vertigineuse échappée sur l'univers, son vrai modèle, son vrai royaume. Je songeais à tout cela, et à plusieurs autres belles choses dont je parlerai bientôt (car l'œuvre de Claude Debussy, depuis *Pelléas* jusqu'aux toutes nouvelles *Images*, est assez importante aujourd'hui pour mériter une étude d'ensemble) ; mais d'autres étaient plus sages, et je dois à un fort obligeant ami cette petite note sur le concert Chevillard, que je suis heureux de pouvoir offrir à mes lecteurs en diversion de mon indiscrète prose :

« Dans l'ouverture de *Phèdre*, l'impitoyable rigueur métrique de M. Chevillard a montré peu de complaisance aux langueurs et pâmoisons de M. Massenet. Jouée avec une précision extrême, la quatrième Symphonie de Schumann demanderait tantôt un peu plus de grâce, et tantôt un peu plus de vivacité qu'elle n'en eut cette fois. Le talent si noble de M. Lucien Capet a sauvé des sifflets un concerto de Brahms pour violon, dont la première partie dure éternellement. Un pot-pourri (pourquoi taire le mot quand on admet la chose ?) un pot-pourri des *Maîtres Chanteurs* terminait la séance, dont le principal intérêt résidait dans une œuvre nouvelle de M. Pierre Kunc et dans l'audition du *Tasse* de Liszt.

« L'*Eté pastoral* (impressions languedociennes) de M. Kunc se compose de deux courts morceaux (*Au Matin* et *Danse aux lanternes*) clairs, écrits avec aisance et une adresse qui ne va pas jusqu'à l'originalité. Le coloris orchestral, sans être bien brillant, ne manque ni de finesse ni d'élégance. Il a paru que M. Kunc était désigné pour écrire de charmants ballets et d'excellentes pantomimes.

« Quant au *Tasse*, c'est un des poèmes symphoniques de Liszt les plus frappants et les plus significatifs. La noblesse des thèmes, la lucidité du développement, sa logique majestueuse aboutissant à une péroraison éclatante, ont produit grand effet. Le menuet du milieu est une merveille de grâce pompeuse et souriante. Sa combinaison avec le thème du triomphe montre la maîtrise souveraine et discrète de Liszt dans l'art du contrepoint symbolique. Bref, on doit remercier M. Chevillard d'avoir mis à son pro-

(1) Voir ce que dit de moi, en savourant une *Tasse de thé*, le célèbre compositeur R.-N., avec qui je ne demande qu'à faire plus ample connaissance ; car c'est un homme d'esprit.

gramme et brillamment présenté cette œuvre de haut caractère, — à laquelle il ne manque guère que d'avoir été orchestrée par Berlioz. — Jean Chantavoine. »

J'ai entendu, en revanche, le concert du 5 novembre à la rue Blanche, depuis la *Symphonie inachevée* de Schubert jusqu'à la *Bourrée fantasque* de Chabrier, orchestrée assez agréablement par Félix Mottl (mais cette transformation était-elle bien nécessaire ?). Plusieurs œuvres nouvelles nous étaient offertes : d'abord, la *Chevauchée de la Chimère* de Gaston Carraud : musique certainement fort distinguée, un peu trop sobre et trop contenue à mon gré, on croirait presque timide ; des idées intéressantes, intelligentes surtout, l'inévitable rythme de galop joliment marqué à l'orchestre ; tout cela plus esquissé que dessiné, plus élégant que passionné, et, malgré une très savoureuse orchestration, un peu décevant pour qui connaît le goût si large et si sûr et le solide talent de l'auteur. Le *Cygne de Tuonela*, de Sibelius, est une œuvre de l'école finlandaise, très finlandaise par son sujet (Tuonela est l'empire de la mort, et c'est sur le Styx finnois que chante le cygne funèbre), et aussi par son caractère, qui est une mélancolie intense et très douce : mélancolie d'un pays de brumes et d'étangs endormis, habité par une race ancienne, désespérément attachée aux traditions qu'on veut lui enlever. Cette musique me plaît fort par son émouvante sincérité ; et ce chant du cor anglais, enveloppé d'accords tristes, est certainement une belle chose. Le coloris sombre de l'œuvre n'a pas nui à son succès, comme on pouvait le craindre après l'étourdissant *Caprice espagnol* de Rimsky-Korsakof. La musique russe doit à l'Espagne quelques-unes de ses pages les plus savoureuses, entre autres le *Convive de pierre* de Dargomyjsky et plusieurs romances de Glinka. Cette affinité, qui peut paraître singulière entre des races si éloignées, s'explique fort bien par une commune influence orientale et musulmane. Mais l'Espagne, telle qu'elle apparaît aux Slaves, a plus d'emportement et surtout plus de nerfs que celle des Espagnols, courtoise jusqu'en ses transports. Ces danses de Rimsky-Korsakof sont parmi les choses les plus colorées, les plus vives, les plus violentes, qu'un musicien ait jamais osé écrire ; rien de brutal cependant, et tout au contraire une sensibilité suraiguë qui raffine sur le délire et quintessencie la fureur ; c'est un art de grand seigneur, las depuis longtemps de tout ce qui dans la vie est modéré, mesuré, calculé, et qui n'attache de prix qu'aux couleurs éclatantes et aux sauvages ardeurs. C'est justement ce caractère que d'autres reprocheront à une telle musique ; j'avoue qu'elle m'enchante.

M. Colonne a commencé, avec un succès énorme, son cycle-Beethoven. Les deux premières symphonies et des fragments d'*Egmont* ont ouvert la série le 5 novembre. Chaque concert comprend, en outre, une œuvre de l'école moderne. Ce jour-là, c'était le prélude de l'*Enfant-Roi*, analysé dans le *Mercure musical* du 15 août par un critique auquel je reprocherais aujourd'hui un peu trop d'indulgence. Louis Laloy.



COURRIER DE NICE

Nice et la musique italienne.

Quelles que soient ses tendances, un compositeur aujourd'hui, pour arriver à la notoriété, est obligé d'écrire des œuvres dramatiques. Les écrire ne suffit pas, il faut encore les faire jouer. De là une surabondance de drames

lyriques qui attendent leur tour d'être montés, risquant de ne l'être jamais, ou trop tard ; de là également une préoccupation légitime chez les musiciens français, qui n'ont guère d'autres débouchés pour leurs productions que l'Opéra ou l'Opéra-Comique, de voir se créer de nouveaux centres artistiques. La jeune école française, fière à bon droit de son incontestable supériorité, doit veiller jalousement à ce que les nouvelles scènes possibles ne soient pas accaparées par des écoles étrangères, dont les produits inférieurs, mais de digestion facile, peuvent illusionner la foule ignorante.

Les essais de décentralisation ont été assez nombreux en France. Les principaux ont eu lieu le plus souvent dans les petites villes de saison fréquentées par une clientèle exclusivement riche, trop riche pour se préoccuper d'être intellectuelle, et dont les éléments ne constituent pas un vrai public. A Monte-Carlo, à Aix-les-Bains et ailleurs, c'est à de véritables représentations privées que ce monde a le privilège — acheté — d'assister. Les œuvres créées sur ces diverses scènes ont dû recevoir peu après leur consécration à Paris, — ou n'ont eu qu'une gloire très éphémère. Une décentralisation sérieuse faite dans une grande ville, ou une ville de facultés, possédant ou pouvant arriver à posséder un vrai public, serait plus désirable pour tout le monde que celle essayée dans des théâtres antiques ou des arènes, si intéressante soit-elle. C'est ce qui pourrait et devrait se produire à Lyon, Marseille, Bordeaux, Lille, dans beaucoup d'autres villes encore, et enfin à Nice.

A vrai dire, on songe bien à quelque chose de semblable dans la capitale de la Côte d'azur, où l'on se préoccupe surtout d'attirer le plus de monde possible. Malgré le voisinage gênant de Monte-Carlo, on a bien l'intention d'essayer de centraliser à Nice certaines manifestations artistiques, et en premier lieu la création d'œuvres dramatiques. De prime abord on ne peut que s'en réjouir. Les principales célébrités du jour ont été consultées à ce propos et ont donné des avis divers. Des auteurs et des compositeurs connus ont été pressentis et ont promis quelques œuvres inédites, profitant ainsi de l'excellente occasion qui s'offrait à eux de se débarrasser de leurs laissés pour compte. M. Xavier Leroux, encouragé par le succès obtenu ici par sa *Reine Fiammette*, fort bien montée et jouée l'année dernière, et pour laquelle il a conduit lui-même avec amour l'orchestre à *toutes* les représentations, qui ont été relativement nombreuses, profite de la faveur du public niçois pour caser son *William Rattcliff* dont nous aurons la primeur au cours de la saison prochaine. Cette œuvre, dont M. Colonne fit entendre au Châtelet d'importants fragments en 1895, est une des premières de l'auteur du *Nil*. D'une écriture ferme et de pensée vigoureuse, elle faisait présager d'autres partitions que celles des *Perses* ou de la *Reine Fiammette*. A cause de cela je crois qu'elle plaira moins. Quoi qu'il en soit, pendant que l'on jouera ce *William Rattcliff*, nous n'aurons pas celui de M. Mascagni (1); c'est toujours autant de gagné. Car l'école italienne moderne est envahissante. Elle a déjà conquis les deux Amériques, et si un mouvement musical réel se produit dans notre région, c'est elle encore qui certainement en profitera. Loin de combattre cette invasion, nos autorités, le public et la presse la favoriseront. Un fait tout récent va démontrer le bien fondé de mes appréhensions.

En septembre dernier, le directeur de notre Opéra fut invité par la com-

(1) Il existe aussi un *William Rattcliff* de César Cui, joué à Saint-Pétersbourg en 1869, que le *Monde musical* a confondu avec celui de M. Leroux en le mentionnant dans un de ses suppléments comme exécuté aux concerts Colonne en 1895 avec MM. Gibert et Fournets.

mission théâtrale de la municipalité à produire le programme de sa prochaine campagne théâtrale.

Il proposa, comme nouveautés, la *Tosca*, *Renaud d'Arles*, *William Rattcliff*, *Armide*, et enfin le *Crépuscule des Dieux*, qui devait compléter les représentations de la tétralogie déjà données au cours des saisons précédentes (1). Ce programme, d'un éclectisme malheureusement nécessaire, était, à tout prendre, acceptable. Une part raisonnable et suffisante y était faite à l'école italienne moderne. Ces œuvres, ainsi que celles du répertoire courant, devaient être interprétées par des artistes de valeur : MM. Duc, Imbart de la Tour, Ibos, Saleza, Van Dyck, Seveilhac; Mmes Charlotte Wyns, Landouzy, Mastio, Cesbron, etc., et, en représentation seulement, Mmes Bréval, Heglon, Litvinne, Cavalieri, Marié de l'Isle ; MM. Delmas, Fugère, Renaud, etc. M. Saugey, le directeur de l'Opéra, offrait de prendre à sa charge la moitié du supplément des frais qu'exigerait la création du *Crépuscule des Dieux* ou celle d'*Armide*, ce qui l'honore certainement et prouve qu'en dehors des nécessités commerciales auxquelles il est contraint de se soumettre, il a aussi un certain amour-propre d'artiste. Cette combinaison n'a pas été acceptée (crédits insuffisants ! absorbés sans doute par le carnaval). Seulement deux jours avant la réunion définitive de cette commission omnipotente et peu éclairée, un journal local publiait une note tendancieuse faisant l'éloge de *Siberia*, l'opéra de Giordano, et demandait son adjonction au programme. Il en était décidé ainsi le surlendemain à la séance du conseil, de sorte qu'*Armide* et le *Crépuscule des Dieux*, remis à l'année prochaine — ou aux calendes grecques, — seront remplacés par *Siberia*. Au Casino, en compensation, nous aurons la *Manon Lescaut* de Puccini et (*horresco referens*) une *Sanga* inédite de M. Isidore de Lara, cette dernière cependant si les fonds disponibles le permettent. Et voilà comment les fonds en question, insuffisants pour monter l'œuvre grandiose d'un Gluck ou d'un Wagner, ne le seront plus quand il s'agira des opéras italiens. Et personne ne protestera, — au contraire.

Que la population indigène ait conservé des préférences pour l'opéra italien, joué presque exclusivement et longtemps encore après l'annexion et jusqu'au fameux incendie de 1881, la chose est assez naturelle. Mais que l'on veuille imposer ce répertoire inférieur aux nombreux étrangers, artistes ou dilettanti, qui viennent se réchauffer au soleil et contempler une nature merveilleuse, c'est aller à l'encontre des bonnes intentions que l'on peut avoir de créer un centre d'art. Et, malgré tout le mauvais goût dont peut faire preuve un monde qui s'intitule grand parce que riche, je ne puis admettre que sur 150 ou 200.000 étrangers qui grossissent la population du littoral en hiver, et même aussi parmi les sédentaires, il n'y ait pas les mille individus nécessaires pour composer un public intelligent et même raffiné. Le contraire serait par trop pénible à constater. On pourrait donc pour ce millier de spectateurs organiser autre chose qu'une saison d'opéra italien. Mais la critique musicale ne fera rien pour cela. Faite le plus souvent — et le mal n'est malheureusement pas spécial à Nice — par des chroniqueurs maîtres-jacques, écrivains de valeur assurément, mais incompétents ou de parti pris, ayant en général aliéné leur indépendance, elle encouragera au contraire les représentations des opéras transalpins.

M. Sonzogno a dirigé autrefois l'Opéra de Nice. Il s'en souvient, et après *Siberia* il nous fera passer tout son stock exposé place du Châtelet cette année. Nos chroniqueurs, et parmi eux M. Camille Mauclair, qui verra là

(1) C'est à Nice qu'a été donnée en 1902 la première représentation de l'*Or du Rhin* en France.

sans doute une manifestation de cette renaissance latine à laquelle il paraît croire sincèrement, considéreront comme musique méditerranéenne ces productions d'une école qui s'obstine à refaire, sans y réussir d'ailleurs, le dernier acte de *Carmen*, œuvre du Français Bizet prônée par l'Allemand Nietzsche. Ils argueront qu'à Nice, ville cosmopolite, il est naturel de jouer des auteurs étrangers, sans s'apercevoir qu'alors il serait logique et équitable de monter également des œuvres de la si intéressante école russe, des écoles tchèque, allemande, anglaise, espagnole, etc.

Et si l'on tient vraiment à favoriser le grand Art, pourquoi encore et surtout ne pas créer une société de concerts où seraient données régulièrement des séances de musique pure ? Si M. F. Leborne, en 1903, au Casino, et d'autres avant ou après lui n'ont obtenu que des demi-succès dans de semblables tentatives, c'est qu'elles ont été faites sans association, sans organisation, sans conviction ni enthousiasme dans un établissement très agréable où l'on joue, où l'on flirte, où l'on se pavane, mais où on ne se recueille pas pour écouter religieusement de la musique. Il faut édifier des temples pour réunir des fidèles et prêcher pour les retenir. La presse n'a jamais encouragé les musiciens. Prolixe pour les virtuoses précoces, les phénomènes, les Kubelik ou les Leoncavallo, elle passe dédaigneusement sous silence les séances données par MM. G. Fauré, Diemer, Pugno, par les Chanteurs de Saint-Gervais, etc. : réclame peu productive ou abondance des matières (5 colonnes consacrées au foot-ball et au lawn-tennis).

Je conclus. M. Laloy signalait dans le premier numéro du *Mercure musical* « le retour offensif du vérisme italien ». Contrairement à son opinion, je crois qu'il faut s'en inquiéter. La demi-réussite de la saison italienne de Paris ne découragera pas les envahisseurs. Au lieu de franchir à nouveau d'un seul bond la distance qui sépare la Lombardie de l'Ile-de-France, ils reviendront à Paris plus sûrement par petites étapes, en commençant par Nice. Cette cité, qui est déjà une grande ville, voit sa prospérité grandir tous les jours. Si rien ne vient modifier les tendances artistiques qui s'y manifestent, il est à craindre que le mauvais goût ne s'y développe encore davantage et ne devienne contagieux. C'est pour cela que je crois utile de signaler ce danger, sinon pour enrayer sa marche, du moins pour en atténuer les conséquences.

EDOUARD PERRIN.

P.-S. — J'apprends au dernier moment que M. Heugel refuse au directeur de notre Opéra le droit de jouer non seulement *Siberia*, mais encore tout le répertoire dont il est éditeur-propriétaire. Cette mesure de protectionnisme désorganise complètement le programme élaboré pour la saison. Car parmi les œuvres ainsi prohibées se trouvent également celles de M. Massenet ; or pouvez-vous concevoir une saison lyrique sans les ouvrages de M. Massenet ? Aussi c'est un désarroi complet. On parle bien de jouer *Siberia* quand même, mais en italien (*Sonzogno editore*). Il y aurait là de quoi soulever un incident dangereux, quasi diplomatique. De plus, M. Saugey vient d'être nommé directeur du théâtre de Vichy. En quelle langue jouera-t-il dans cette ville d'eaux l'opéra de Giordano qu'il voudra y emporter certainement dans ses cartons — et de là probablement à Paris, théâtre de la Gaîté ? (Que vous disais-je plus haut ?)

Il y a de la poudre *sèche* dans l'air ! D'un côté on aiguise les épées (avec un *Chant de la forge* de Leoncavallo sans doute), et de l'autre la vieille querelle des *Bouffons* est rouverte..... Cette dernière guerre heureusement n'aura rien de tragique ; espérons-le tout au moins !

E. P.

COURRIER DE MANCHESTER

Quelle ne fut ma surprise en trouvant au programme du Concert Richter de jeudi dernier les *Variations symphoniques* de César Franck, et jouées par Raoul Pugno! Cette surprise devint de la félicité lorsque, après l'exécution magistrale de cette œuvre admirable, Pugno fut rappelé une fois, deux fois, trois fois, quatre même, et il n'y avait pas à s'y tromper, c'était du vrai enthousiasme ; la salle était emballée d'un emballement plus spontané que celui qui avait accueilli la pluie de perles que Pugno avait versée sur nous dans un Concerto de Mozart ; pluie bienfaisante, il faut le dire. — L'interprétation de Franck fut impeccable. On n'écoutait pas le piano, on ne contemplait pas le magique bâton de Richter. Seule la pensée du grand maître ressortait dans toute son ampleur, dans toute sa puissance, dans toute sa délicatesse. C'est la première fois qu'on entendait du Franck à Manchester, ce ne sera sûrement pas la dernière.

Un mot encore sur un très intéressant récital d'orgue donné à l'Université par le Docteur Kendrick Pyne (docteur en musique !). Au programme : un prélude et une fugue de Bach très honnêtement exposés ; un admirable *Ave Maria* de Liszt, où l'interprète dénote une connaissance approfondie de son instrument ; enfin une *Fantaisie* de Saint-Saëns dans laquelle le Dr Kendrick Pyne nous donne bien la preuve qu'il sent la finesse et l'esprit de la musique française.

Elizabeth d'Irvel.



ÉCHOS

Les aboyeurs. — Notre ami et collaborateur Henry Gauthier-Villars nous écrit ce court billet, d'où il ressort que certain insulteur n'a pas du tout atteint son but :

Mon cher Laloy,

Vous ne supposez pas que je m'en vais encombrer le Mercure musical *d'une polémique avec ce roquet mégalomane qui gronde aux jambes de ceux qui lui sont supérieurs, c'est-à-dire de tout le monde.*

Laissez-le à sa folie des grondeurs !

Your's Willy.

Au Conservatoire. — M. Bienvenu-Martin, ministre de l'instruction publique, a ratifié les désignations faites par le conseil supérieur du Conservatoire. L'arrêté a paru le 6 novembre au *Journal officiel*.

M. Bouvet est nommé professeur titulaire d'une classe d'opéra ; MM. Caussade et Gédalge, professeurs titulaires des classes de contrepoint et de fugue, nouvellement créées.

M. Pierre Lalo, critique musical, est nommé membre du conseil supérieur de l'enseignement du Conservatoire national de musique, en remplacement de M. Gédalge. Voilà encore un choix fort heureux, et qui prouve qu'en appelant au conseil un homme qui souvent a proclamé l'urgence de grandes réformes, M. Dujardin-Beaumetz n'a pas cru introduire l'ennemi dans la maison. D'autres n'en ont pas jugé ainsi, et les démissions de MM. Camille Saint-Saëns et Théodore Dubois sont un peu plus significatives qu'on ne l'eût souhaité, au moins pour le premier des deux.

Quatuor Parent. — M. Armand Parent se propose de réserver désormais 4 séances tous les ans aux œuvres de l'*École moderne*. Les œuvres exécutées cette année seront le *Quatuo* , le *Quintette* et la *Sonate* de Franck, le *Quatuor* de Ravel, le *Quatuor* de Debussy, le *Quatuor* de Fauré, la *Sonate* de d'Indy et le *Trio* de Magnard (1re audition).

Mais d'autre part, M. Armand Parent veut consacrer, pendant 4 années, 8 séances tous les ans à l'exécution intégrale des œuvres de musique de chambre instrumentale et vocale de Beethoven. C'est la première fois en Europe que se produit une semblable initiative artistique.

D'autre part, les séances organisées par M. Parent au Salon d'automne se poursuivent avec d'admirables programmes et un très grand succès, qui montre l'intérêt de plus en plus vif du public pour nos œuvres modernes, interprétées par un grand artiste.

Société Bach. — A la *Schola Cantorum*, 269, rue Saint-Jacques, première audition annuelle des grandes œuvres d'orgue et de piano de César Franck par Mlle Blanche Selva et M. Gustave Bret, le vendredi 1er décembre à 9 heures du soir. Au programme les trois *Chorals* pour orgue, *Prélude, Choral et Fugue*, et *Prélude, Aria et Finale*.

On trouve des billets à la *Schola Cantorum* et chez les principaux éditeurs (4, 3 et 2 fr.).

Mlle Elisabeth Delhez va donner deux concerts de musique vocale classique et contemporaine (Franck, Lekeu, d'Indy, Chausson, Debussy, Richard Strauss) à la salle Pleyel, les lundi 13 et mercredi 22 novembre, avec le concours de MM. Jean Ten Have et François Dressen, premier violoncelle solo des Concerts Lamoureux. La composition des programmes et le talent des artistes donneront un grand intérêt à ces concerts.

Nécrologie. — Le 29 octobre est mort, à Paris, Jules Danbé, le distingué chef d'orchestre. Il était âgé de 65 ans.

Elève de violon au Conservatoire, Jules Danbé avait d'abord fait partie de l'orchestre du Théâtre-Lyrique, puis de celui de l'Opéra jusqu'en 1870. A cette époque, il fonda les concerts du Grand-Hôtel, qui eurent beaucoup de vogue. En 1875, lorque M. Vizentini ressuscita le Théâtre-Lyrique au square des Arts et Métiers, il choisit Danbé pour le doubler et le suppléer dans la direction de l'orchestre.

En 1877, il succéda à Charles Lamoureux comme chef d'orchestre de l'Opéra-Comique et resta à ce poste jusqu'en 1898. Il dirigea depuis les Concerts du Casino d'Argelès, puis ceux de Vichy. Il avait fondé il y a deux ans les concerts de l'Ambigu, dont le succès était très vif.

C'est un excellent musicien qui s'en va, et l'on peut dire de lui (chose notable pour un chef d'orchestre) qu'il laisse des regrets unanimes à tous ceux qui furent ses amis ou ses collaborateurs.

PAN.



Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



ESQUISSE POUR UNE HISTOIRE DE LA MUSIQUE ARABE

EN ALGÉRIE

I

Dès qu'on aborde l'étude de la musique arabe, on ne peut s'empêcher de remarquer et de regretter combien peu ce sujet a, jusqu'à ce jour, sollicité les chercheurs.

De nombreux savants ont consacré un formidable labeur à reconstituer, en des livres luxueusement édités, les merveilles de l'architecture et des arts plastiques des Arabes. De patients orientalistes, penchés sur les manuscrits mystérieux, nous ont rendu la littérature et la philosophie de l'Islam; des arabisants distingués sont familiers avec la poésie islamique, avec la prose élégante des Hariri, Ibn Nobata, El Kharizmi, avec la métrique de Khalil, avec les ouvrages innombrables des jurisconsultes, des théologiens, des mystiques, des mathématiciens, des alchimistes de tous les pays d'Orient.

La musique arabe n'a pas encore bénéficié d'une faveur pareille (1).

Sans doute, les arts plastiques ont pour eux qu'ils séduisent tout de suite l'esprit par la clarté de leur langage et l'éloquence expressive de leurs formes. Sans doute, elle est profondément passionnante, cette délicieuse floraison des arts décoratifs musulmans, avec leur inimitable fantaisie et leur grâce souveraine où nous aimons retrouver l'expression fidèle et éloquente de la

(1) Dans le bel ouvrage que le Docteur G. Lebon a consacré à la *Civilisation des Arabes*, quelques lignes à peine, sur 700 pages, parlent de la musique.

pensée d'une race qui a laissé dans la civilisation du monde un sillage toujours lumineux. Sans doute, rien n'est plus digne du labeur des traducteurs et des commentateurs que ces littératures orientales, dont le génie imprègne les littératures occidentales du Moyen Age, que ces œuvres de science qui ont aidé l'esprit humain à développer ses facultés d'analyse et ont préparé le progrès.

Mais ne juge-t-on pas que, dans cette histoire de l'art et de la pensée, une place plus large aurait pu être faite à la musique? N'est-elle pas, autant qu'un monument d'architecture, l'extériorisation de la façon de sentir d'une race, une partie de la vie d'un peuple? Helmholtz a écrit que « pour exprimer les mouvements de l'âme nous n'avons pas de moyen plus précis et plus délicat que la musique ».

Dès lors ne trouverions-nous pas un très grand intérêt, à côté des études de littérature et d'archéologie musulmanes, à provoquer des études de la musique arabe et à leur demander si elles ne peuvent nous apporter quelque jour nouveau sur la civilisation de ce peuple glorieux, si elles ne peuvent contribuer à affirmer les règles de l'esthétique musulmane?

A supposer que dans ce sens des recherches resteraient stériles, ne pourrions-nous analyser la musique arabe pour trouver en elle une nouvelle manifestation des conceptions artistiques révélées par l'architecture et les arts décoratifs, pour reconnaître si cet art sociologique par excellence, si ce mode de penser et de sentir peuvent ou non se rattacher aux autres arts musulmans dont nous subissons toujours la séduction?

A rester dans le domaine musical, l'étude de la musique arabe ne nous permettrait-elle pas de résoudre certains problèmes importants de musicologie et de découvrir, pour raccorder le présent au passé dans la chaîne des temps, quelques étapes significatives?

Or, beaucoup de nos lecteurs l'auront constaté: la bibliographie de la musique arabe est d'une pauvreté insigne. Quand nous aurons cité le travail de Salvador Daniel paru en 1863 dans la *Revue africaine* (1), l'esquisse de Christianowitch publiée à Cologne à la même époque (2), le mémoire allemand de

(1) *La Musique arabe:* ses rapports avec la musique grecque et le chant grégorien (*Revue africaine*, 1862-63, livraisons 31 à 39). Le même auteur a publié chez Richault, à Paris: *Chansons arabes, mauresques et kabyles*, transcrites pour piano et chant. Les mélodies sont affublées d'un accompagnement peut-être très savant musicalement, mais parfaitement ridicule au point de vue de la musique arabe.

(2) *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens*, avec dessins et quarante mélodies notées et harmonisées. Cologne, 1863.

Kiesewetter édité en 1842 (1), les études égyptiennes de Villoteau (2) qu'a reproduites et commentées Fétis (3), nous devrons constater qu'en dehors du mémoire de M. Land, lu en 1883 au Congrès des Orientalistes de Leyde sur les origines de la gamme arabe (4), il n'existe aucun ouvrage scientifique basé non plus sur des impressions personnelles plus ou moins contestables, mais appuyé sur des textes ou des faits, consacré à la musique arabe, à ses formes et à ses monuments.

Pendant que des paléographes éminents fouillaient les archives publiques et privées et reconstituaient la musique profane et religieuse du Moyen Age, pendant que se déroulaient de belles discussions académiques pour établir l'authenticité de fragments d'hymnes grecs, pendant que les œuvres des précurseurs et des musiciens de la Renaissance ressuscitaient de leurs tombeaux, la musique arabe, malgré son auréole historique, ne tentait personne.

On n'ignore cependant pas que la musique a toujours joué un rôle considérable dans la vie des peuples musulmans. C'est une chose acquise que, dans les fêtes privées ou publiques, dans la plupart des circonstances de l'existence des souverains et des particuliers, aux heures de joie comme aux heures de deuil, la musique était chargée d'exprimer les sentiments du peuple arabe.

Aux jours de vie simple et patriarcale, c'est au chant lentement rythmé des chameliers que les caravanes déroulent dans le désert sans ombre leurs longues files mouvantes. « Les quatre pas lourds de la marche du chameau forment la mesure (5), et l'alternance des syllabes brèves et longues de la langue parlée combinées avec les temps successifs de cette mesure créent le *hida* du Bédouin primitif, ancêtre lointain de la musique arabe. »

Quand les Arabes du Sinaï rencontrent une source après un long voyage, ils la saluent par un chant de joie, comme le rapporte saint Nil, l'ancien préfet de Constantinople. Quand la reine Mavia triomphe des Romains de Palestine et de Phénicie, l'armée entonne un chant de gloire (6). Et sous la tente, aux

(1) *Die Musik der Araber* nach originalquellen dargestellt. Leipzig, 1842.

(2) *De l'Etat actuel de la musique en Egypte*, dans la *Description de l'Egypte* (t. XIII et XIV de l'édition in-8, Paris, 1823-26). Atlas *Etat moderne*, pl. AA-CC.

(3) *Histoire générale de la musique*, Paris, 1869, t. II.

(4) Actes du 6e Congrès international des Orientalistes : *Recherches sur l'histoire de la gamme arabe*, par J.-N.-P. Land (Section sémitique), Leyde, 1885.

(5) Clément Huart, *Littérature arabe*, Paris, 1902, p. 4.

(6) *Id.*, *ibid.* p. 7.

longues heures de torpeur, le jeune pasteur se taille dans un roseau une flûte rudimentaire, nous rappelant le vers de Lucrèce (1) :

Per loca pastorum atque otia dia,

et il jette dans l'air quelques sons frêles et menus, doux à entendre dans le grand silence des vastes plaines et dans la solennité des espaces désertiques. Ainsi cet être fruste satisfait son besoin de chanter.

Plus tard ce sont les fêtes merveilleuses des califes de Damas et de Bagdad, les réjouissances fastueuses de la gentilité des Maures d'Espagne.

Toujours et partout, la musique apparaît bien à sa place et à son rôle, dans la vie sociale de l'Islam.

Avec le développement de la civilisation, le discrédit qui pesa un moment sur les musiciens s'efface vite. Les souverains donnent l'exemple. Ils appellent à eux les artistes les plus célèbres, les couvrent d'honneurs et de présents, les font asseoir à leur table, se complaisent en leur compagnie et entendent même, en chantant et jouant avec eux, honorer l'art musical.

Rappelons-nous seulement l'histoire de Docte Sympathie, cette jeune fille extraordinaire dont Schaharazade raconte la stupéfiante érudition (2). Quand Sympathie a mis à court la science des docteurs, quand elle a répondu aux questions les plus subtiles et étonné l'assistance par l'immensité et la profondeur de son savoir ; quand elle a obligé les savants de la cour à lui abandonner leur manteau en signe de défaite et à lever la main droite pour reconnaître la supériorité de cette merveille du siècle, le khalife demande à Sympathie « si elle sait jouer des instruments d'harmonie et chanter en s'accompagnant ». On apporte un luth dans un étui de soie rouge terminé par un gland de soie jaune et fermé par une agrafe d'or. « Sympathie, dit le conteur, appuyant l'instrument contre elle, se pencha comme une mère sur son nourrisson, tira des accords sur douze modes différents, et au milieu du ravissement général chanta d'une voix qui résonna dans tous les cœurs et arracha des larmes émues à tous les yeux ».

Le Khalifat, émerveillé, lui proposa d'entrer dans le harem, tellement il jugeait supérieure l'instruction de cette gracieuse personne.

On voit donc que dans *Les Mille et Une Nuits*, dans ce recueil des récits populaires d'un peu de tous les temps et de toutes les

(1) *De natura rerum*, lib. V.
(2) *Les Mille et Une Nuits*, traduction du Docteur Mardrus, tome VI.

origines, la musique est considérée comme le complément indispensable des sciences abstraites dans l'éducation d'un grand esprit ; ce qui nous paraît de nature à justifier les regrets formulés plus haut au sujet du peu d'attention que les savants modernes ont donnée à la musique arabe.

II

Il y a peut-être une apparence de raison à ce délaissement : c'est que nous n'avons pas encore trouvé, comme pour le Moyen Age et pour d'autres peuples, les monuments écrits qui auraient provoqué les études et leur auraient servi de base.

Les Arabes, en effet, n'ont pas adopté de système de séméiographie musicale.

En faisant cette constatation, nous touchons à un des problèmes les plus curieux de l'histoire musicale.

Car on se demande comment il est possible qu'un peuple si doué, dont la civilisation avancée se manifesta dans le domaine scientifique et dans le domaine artistique par des siècles de splendeur et d'impérissables monuments, qui fit connaître l'antiquité classique au Moyen Age, dont les œuvres et les doctrines furent pendant 500 ans la subsistance intellectuelle des Universités d'Occident, comment il est possible que les Arabes n'aient pas pratiqué une notation musicale et laissé, par l'artifice de l'écriture, à côté des paroles de leurs diwans, le texte musical de leurs mélodies traditionnelles.

Cette lacune nous étonne plus encore quand nous prenons connaissance des ouvrages théoriques, très nombreux et très savants, écrits par les Arabes sur la musique et la poésie, sur les musiciens et leur biographie.

Le côté purement mathématique de la musique y est étudié avec les procédés les plus rigoureux de l'acoustique ; les lois de la métrique et du rythme y sont exposés avec une extraordinaire précision et une profusion inouïe de détails.

Ainsi, Al Farabi (1) et plusieurs autres auteurs avant lui nous enseignent que l'octave est divisée en 17 intervalles et comporte 5 espèces de quartes appelées *mers*, que les modes ou *makamat* se distinguent entre eux par la composition du

(1) *Kitab el Mousiqui*, manuscrit d'Abou-Naçr-Mohammed ben Mohammed *Al Farabi* (Bibliothèque de Leyde, manuscrit datant de l'an 943 de l'hégire, copie d'un exemplaire de 482) (Bibliothèque de l'Escurial, nº 909) (Bibliothèque Ambros. de Milan). Al Farabi, surnommé le nouvel Aristote, mourut à Damas l'an 339 de l'hégire (950 de J.-C.).

tétracorde inférieur et du pentacorde supérieur (qui sont des tabaka) (1). Nous apprenons que les modes musicaux ont 84 circulations et qu'en transportant chaque gamme sur chacun des 17 degrés de l'échelle, il en résulte 1428 échelles tonales auprès desquelles, avouons-le, nos deux gammes majeure et mineure modernes paraissent d'une humiliante pauvreté.

Les théoriciens arabes ont lu, traduit et commenté les théoriciens de la musique grecque, Aristote, Platon, Aristoxène et autres, et il faut voir, pour ne citer qu'un exemple, avec quelle précision Al Farabi, dans son *Kitab el Mousiqui,* calcule la distance des ligatures à appliquer sur le manche des instruments à cordes, les diverses manières d'accorder ces instruments et d'en jouer en appliquant les doigts aux points de la corde correspondant aux 3/9, 5/6, 64/81, 32/45 de sa longueur.

A partir du IXe siècle, les écrits arabes sur la musique sont nombreux : ce sont les 100 chansons d'Ieleih Ibn el Aura (2), un des chanteurs d'Haroun el Raschild, le recueil d'Ishac (3), qui mourut en 849, les ouvrages d'El Kindi (4) (862) sur la composition, l'ordonnance des tons, les éléments de la musique, l'union de la musique et de la poésie, le grand livre en deux discours d'Ahmed ben Mervan es Serchefi (5), les traités théoriques et pratiques du Xe siècle d'El Farabi, et le recueil des Lettres des Frères de la pureté (6), le Kitab el Aghâni (7) d'Aboul Faradj el Içfahani (967), les manuscrits de Mohammed el Haddad (8), de Mohammed ben Ahmed ben Haber (9), de Chifr ben Abdallah (10), les récits du XIe siècle d'Omeya ben Abdelaziz, les traités persans des XIIIe et XIVe siècles, le livre

(1) Aujourd'hui encore nos indigènes d'Algérie disent qu'il y a dans le gosier humain sept notes : en bas, la *tabaka ennezla* : mi-fa-sol ; au milieu, la *bousta* (note du milieu) : la ; en haut, la *tabaka el aali,* si-do-ré.

(2) Cité par le baron Hammer-Purgstall dans *Literatur Geschichte der Araber*, t. III.

(3) Cité par Kosegarten dans le *Proœmium* de *Ali Ispahanensis Liber Cantilenarum magnus,* Gripesvoldiae, 1840.

(4) Cité par le baron Hammer-Purgstall, *loco citato*, et dans *Iahrbüchern der Literatur*, t. XCI, 3e trim. El Kindi est le plus ancien écrivain arabe qui ait traité de la musique. Il mourut l'an 248 de l'hégire (862 de J.-C.).

(5) Cité par les auteurs précédents.

(6) Ce traité, qui n'a pas encore été traduit, est conservé à Vienne, à Gotha et à Paris.

(7) Traduit en partie par Kosegarten dans l'ouvrage cité.

(8) Arabe de Grenade qui mourut l'an 561 de l'hégire (1165 de J.-C.). Son manuscrit est à la bibliothèque royale de Madrid.

(9) Arabe du royaume de Grenade, mort en l'an 741 de l'hégire (1340 de J.-C.). Son manuscrit (*Abrégé des principes de la musique mondaine*) est à la bibliothèque de l'Escurial.

(10) Écrivain turc dont le manuscrit est à la bibliothèque royale de Berlin.

de Haffiedin Abdelmulin de Bagdad (1), le livre de Mohammed al Schalabi (2), et, dans les siècles plus récents, des manuscrits non moins précieux, le « Traité sur les modulations dans la science des combinaisons de sons et de rythmes », d'Abd el Kader ben Gaibi (3), le « Livre des tons » de Schamseddin el Damaschi (4).

On pourrait ajouter à cette nomenclature des principaux manuscrits arabes une série considérable de chansonniers, de traités de poésie et de musique épars dans les bibliothèques publiques et privées.

Nulle part, jusqu'à aujourd'hui, on n'a découvert de système de notation musicale usité par les théoriciens de la musique arabe.

Et cela a bien lieu de nous étonner d'un tel peuple de savants, car, partout, autour d'eux, chez leurs voisins comme dans les contrées qu'ils ont conquises, les Arabes ont trouvé des notations musicales qu'ils auraient pu adopter ou qui les auraient conduits à une notation nouvelle et personnelle.

Les Arabes ont connu la notation musicale des Persans et des peuplades de l'Yemen, dérivée de la notation grecque ; ils ont connu celle des Hindous, qui remonte à la plus haute antiquité, au livre de Soma intitulé *Raga bovoda* (Doctrine des modes musicaux), où les airs sont notés avec les lettres de l'alphabet sanscrit (5) ; ils ont rencontré chez les Chinois la notation adoptée depuis Ling-Lun, c'est-à-dire 2.700 ans avant notre ère (6).

Eux qui traduisaient les théoriciens grecs, ils ne pouvaient ignorer la notation qu'Alypius a consignée dans son Εἰσαγωγὴ Μουσική (Introduction musicale) (7), celle de Pythagore et celles que du temps de Platon on employait soit pour les mélodies vocales, soit pour les mélodies instrumentales. Ils avaient lu Boëce (8) et son chapitre sur la « Dénomination des notes musicales par les lettres grecques et latines ». Ils ne pouvaient pas ne pas savoir que du VIIIe au XIIe siècle les neumes servirent

(1) Seconde moitié du XIIIe siècle. Manuscrit à la bibliothèque impériale de Vienne, n° 164 de la collection Rzervusk.

(2) Première moitié du XVe siècle. Arabe d'Espagne dont le manuscrit est à la bibliothèque de l'Escurial.

(3) Ecrivain persan dont le manuscrit est à l'Université de Leyde.

(4) Le manuscrit est à la Bibliothèque Nationale de Paris, n° 1214.

(5) William Jones, *On the musical modes of the Hindus, dans Asiatic researches*, Londres, 1799.

(6) Le P. Mersenne : *Préludes de l'Harmonie universelle*, Paris, 1634.

(7) Sophiste de l'école d'Alexandrie qui vivait au IIe siècle. Manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris.

(8) *De institutione musicæ libri quinque.*

à la notation musicale de l'Europe, et en Espagne, ils furent en contact pendant plusieurs siècles avec les Mozarabes qui avaient des neumes spéciaux avant d'adopter la notation d'Aquitaine (1).

Les Arabes connurent assurément les règles de la notation de la liturgie byzantine, la notation du VIIIe siècle de Jean Damascène (2), celle de la liturgie arménienne (3) ; ils furent au courant des grandes réformes de Guy d'Arezzo (4), de Jean de Garlande (5), de Walter Odington, le bénédictin de Worcester (6), de Marchetto de Padoue (7) et de Philippe de Vitry (8) Ils purent enfin et de très bonne heure voir les Juifs employer les accents toniques et les points diacritiques, au moins depuis le Ve siècle de notre ère au temps des Massarètes de l'école de Tibériade, après la rédaction définitive du Talmud (9).

Tous ces exemples furent vains et les Arabes n'écrivirent pas leur musique.

On a dit, pour expliquer ce fait, que chez les Sémites de la vieille Égypte et de la Mésopotamie la musique était considérée comme un art inférieur auquel les castes nobles refusèrent de s'adonner et que la profession de musicien était abandonnée aux mendiants, aux aveugles et aux esclaves. Un peuple imbu de tels préjugés ne se donnait pas la peine de formuler des règles

(1) *Liber ordinum en usage dans l'Eglise Wisighote et Mozarabe du Ve au XIe siècle*, par D. Marius Pérotin, bénédictin de Farnsborough, dans *Monumenta Ecclesiae liturgica*, volume V, 1904. Le manuscrit provient de l'abbaye de Silos (Espagne) ; il date de la deuxième moitié du VIIe siècle et contient un grand nombre de morceaux notés en neumes. Un autre manuscrit (Madrid, Bibliothèque royale, n° 56, ancien n° F. 224) contient un grand nombre de formules avec la notation musicale propre aux Eglises d'Espagne avant l'introduction de la liturgie romaine. Sur certains feuillets, la notation mozarabe a été effacée avec le grattoir et remplacée par la notation française à points superposés.

Cf. aussi sur ce fait historique important la *Paléographie musicale* des Bénédictins de Solesmes, t. I, pl. 2, 1889; Don Juan Faccundo Riano (facsimilé d'un feuillet entier de l' « Ordo pro solo rege ») et *Critical and bibliographical notes on early spanish music*, Londres, 1887.

(2) *Traité de musique ecclésiastique* (VIIIe siècle), publié par l'abbé Gerbert dans *De cantu et musicâ sacrâ à primâ Ecclesiae aetate usque ad præsens tempus*. Ex typis San Blasianis, 1774.

(3) Traduits par Schrœder dans *Thesaurus linguae armenicae antiquae et hodiernae*, Amsterdam, 1660.

(4) XIe siècle.

(5) XIIe siècle.

(6) XIIIe siècle.

(7) XIIIe siècle.

(8) XIVe siècle.

(9) C'est l'opinion qui a prévalu sur cette question historique très controversée ; elle est due au célèbre grammairien juif cinq-centiste Elias Levita. (E. David et M. Lussy, *Histoire de la notation musicale*, Paris, 1882.)

et d'inventer ou d'adopter un système de notation pour conserver sa musique.

Cette interprétation semble détruite par les faits les plus positifs, par la place considérable occupée de tout temps par la musique dans la vie sociale des Arabes, par l'importance donnée à la musique dans l'éducation et l'instruction, par la minutie avec laquelle les théoriciens étudient ses lois et les consignent dans leurs ouvrages.

D'autres ont pensé que les Arabes ont voulu, ce faisant, garder leur art musical de toute profanation par les infidèles, comme les mevlevis turcs refusent encore aujourd'hui de laisser écrire leur musique, bien que les Turcs aient une notation musicale, pour sauver leurs chants religieux du contact du vulgaire, de la moquerie et de la vaine curiosité des étrangers.

Peut-être faut-il chercher moins haut et dans une pensée plus terre à terre une explication plausible.

La profession de chanteur et de musicien fut autrefois extrêmement lucrative. Pendant les grandes périodes des khalifes, les souverains et les riches particuliers rivalisaient de largesses en faveur des instrumentistes qui leur procuraient une sensation agréable ou des poètes qui improvisaient en leur honneur ou en l'honneur de leur belle favorite un quatrain bien tourné. Ibrahim el Mauceli (1), pour avoir composé trois airs, reçut 600.000 dirhams et une maison de campagne de la valeur de 160.000 dirhams. Nos musiciens n'ont pas connu ces temps fabuleux; mais au siècle dernier, leurs chanteurs et leurs joueurs de rebeb et de kouïtra ne quittaient jamais une fête sans avoir reçu de tous les invités une offrande généreuse qui rendait très fructueux le monopole de leur profession et ne pouvait que les inciter à garder soigneusement pour eux seuls leur répertoire musical.

Peut-être pensaient-ils, comme le moine d'Angoulême du temps de Charlemagne, que les infidèles sont incapables de rendre les sons tremblants, battus et coupés de leurs cantilènes, « à cause de la rudesse de leur gosier ».

Toujours est-il qu'ils se contentaient d'apprendre à quelques rares élèves, de voix à voix, ce qu'ils savaient, pour éviter la concurrence d'un trop grand nombre de confrères et, dût leur répertoire disparaître avec eux, pour conserver jusqu'au bout les prérogatives et les bénéfices d'une profession qui nécessite une mémoire prodigieuse et un apprentissage fait de doses inouïes de patience et de persévérance.

(1) Caussin de Perceval : Notice sur les principaux musiciens arabes des trois premiers siècles de l'islamisme. *Journal asiatique*, 1873.

J'ai le devoir d'ajouter que ces sentiments ne sont pas ceux de quelques artistes indigènes algériens qui ont consenti à me faire connaître leur répertoire et à m'en laisser publier les pièces les plus intéressantes. Ils ont compris qu'au lieu d'amoindrir la musique arabe, sa notation permettrait de dresser un monument de plus à la gloire artistique de leur race, et ils ont consenti à me dicter leur répertoire, accomplissant ainsi une œuvre intelligente dont il n'est que juste de les féliciter publiquement.

Nous n'en sommes pas moins condamnés à ne pas retrouver des manuscrits de musique arabe, et c'est sans doute ce qui a détourné les musicologues et les orientalistes des études où ils suivaient forcément le chemin *obscurum per obscurius*.

(*A suivre.*) JULES ROUANET.



PENSÉES D'AILLEURS

PARALIPOMENA.

Le spectateur souriant se promenait et parlait en aphorismes. Voyant une classe de composition musicale remplie d'élèves convaincus et atterrés par la perspective de leur future responsabilité : « O masse aveugle, dit-il, ne feriez-vous pas mieux de vous asseoir devant une belle fleur et de la contempler que de travailler vingt ans de votre vie à la copier ? L'art est pour les prêtres et non pour les artisans. Il n'y a pas de génie parmi vous, car vous croyez tous que quelqu'un est au-dessus de vous, donc vous n'êtes rien. Levez la tête en haut et vous verrez ceux-là sourire sur vous. »

*
* *

Un visiteur lui racontait : « Le jeune Musico est vraiment étonnant, il transpose des partitions à première vue, il distingue, les yeux fermés, n'importe quel assemblage de notes plaqué sur un piano, il... — Idiosyncrasies, rien de plus, » interrompit le spectateur.

*
* *

Un jour les Pharisiens lui demandèrent pour l'embarrasser :
« L'harmonie est-elle née du contrepoint ou bien a-t-elle toujours vécu de sa vie propre ? Les grands maîtres du contrepoint ont-ils été quelquefois des harmonistes purs ?
« — Messieurs, répondit-il, on peut toujours dire tout ce que l'on veut. L'harmonie est née avant le contrepoint. Dans la plus haute antiquité ou chez les sauvages la mélodie est ponctuée par un rythme. Pour peu que l'instrument à percussion donne une note, l'idée de l'harmonie s'éveille. Celle-ci doit être plus naturelle que la polyphonie, qui est plus raisonnée. De plus, l'harmonie est dans les lois naturelles, la polyphonie ne l'est pas. Est-il naturel qu'on ait l'idée de chanter autre chose à l'instant

même où l'on entend un air chéri? N'est-il pas plus probable qu'on essaie de soutenir agréablement cet air, de l'encadrer plutôt que de lui ôter de son importance et de son caractère en lui adjoignant un concurrent? Plus tard, avec le désir de briller si connu chez les choristes, les seconds dirent : Pourquoi ma partie ne serait-elle pas aussi intéressante? Du moment qu'on ne me laisse pas chanter plus fort, j'attirerai l'attention par d'autres stratagèmes. La polyphonie des Grecs consistait seulement dans l'octave, ce qui prouve le désir d'accompagner chaque note d'une consonance. La polyphonie du moyen âge est partie d'une basse stationnaire, ce qui serait contraire à l'idée de deux mélodies simultanées indépendantes. L'organum en quartes et quintes parallèles prouve que l'on cherchait un accompagnement consonant. Ce n'est qu'au début du XIIe siècle (Jean Cotton) qu'on s'occupe d'une marche indépendante des voix théoriquement établie. Et cependant une des règles du déchant est la suivante : « La voix qui fait le déchant prendra contre le *cantus firmus* alternativement la quinte et l'octave. » Ce n'est toujours pas une mélodie indépendante, mais bien un accompagnement au choral.

« Au XIIe siècle, il naît de cette harmonie élémentaire le déchant figuré avec notes de passage. Enfin vers le XIIIe siècle, au moment où les tierces et sixtes se classaient tout doucement parmi les consonances, quoique imparfaites, nous avons le faux-bourdon, mouvement parallèle fondé sur ces intervalles. Ici encore rien d'étranger au choral.

« Pour répondre maintenant à votre deuxième question, sautons l'époque de gloire du contrepoint, et aussi celle de la monodie accompagnée, période uniquement harmonique, pour arriver à quelques grands maîtres chez qui le contrepoint est si souvent au service de l'harmonie. Je citerai d'abord dans les œuvres de J.-S. Bach celles où l'harmonie existe pour elle-même et non *à cause* du contrepoint. Prenons dans le premier volume du *Clavecin bien tempéré* le premier prélude en *ut* majeur, simple enchaînement d'accords brisés, si essentiellement harmonique qu'il inspira à Gounod l'idée d'écrire une mélodie au-dessus. De même pour le prélude n° 2, *ut* mineur, où les broderies sont harmoniques ; la note appuyée formant une mélodie est le résultat de cette harmonie. Prenons encore au hasard : le prélude n° 3, *ut* dièse majeur, le sixième, *ré* mineur, suite d'accords brisés, le sublime prélude n° 8 en *mi* bémol mineur, où la mélodie si grande et noble est accompagnée harmoniquement jusqu'au bout, soit à la main gauche, soit à la main droite, à l'exception de *deux* mesures formant canon. Le prélude 15, *sol* majeur, le prélude 21, *si* bémol majeur, le

touchant prélude 22, *si* bémol mineur, qui, polyphonique d'écriture, reste cependant essentiellement harmonique. Dans le second volume le prélude 3, *ut* dièse majeur, suite harmonique sur un dessin fixe..., mais je ne veux pas abuser. Passons à Beethoven. Je ne vous citerai pas d'exemples purement harmoniques, ils seraient trop nombreux, mais ne choisirai dans sa musique que des passages où le contrepoint gravite autour de l'harmonie pour l'embellir et où il est clair que celle-ci ne ressort pas de la polyphonie. Par exemple dans la *Pastorale* (ne huez pas ! chaque œuvre de Beethoven ne pouvait cependant être sa dernière), donc dans l'*andante* de la 6e symphonie les dessins aux cordes créent une jolie ambiance de bruissement sur lequel plane serein l'accord de *si* bémol majeur, puis celui de *fa* ou de sa dominante, et ainsi de suite. Ce n'est plus la même chose que les dessins qui servent à varier un thème, comme dans l'*adagio* de la neuvième, ceux-là essentiellement mélodiques. Broderies également harmoniques dans l'adagio de la 1re symphonie.

« Pour terminer, je citerai encore rapidement dans Wagner le prélude du *Rheingold*, où plus de cent mesures concourent avec mille dessins à l'apothéose de l'accord de *mi* bémol majeur. (Il y a un effet un peu du même ordre d'idées dans le commencement d'*Orfeo* de Monteverdi, où il se complaît pendant quelque temps dans un accord de *ré* majeur.) Et maintenant, assez pour aujourd'hui ; car les énumérations sont chose ennuyeuse, et je pense avec Mark Twain qu'il y a trois espèces de mensonges : le mensonge proprement dit, le parjure et la statistique. »

*
* *

Il dit encore à un chef d'orchestre : « Pourquoi voulez-vous toujours ponctuer le temps ? N'y a-t-il pas assez d'horloges et de montres qui nous le rappellent si inutilement ? Ne suffit-il pas que nous le *voyions* passer seconde par seconde sans que vous nous en fassiez *entendre* la mesure par le rythme de la musique ? Et lorsque vous mourrez on pourra calculer exactement quelle quantité de votre vie aura battu au bout de votre bâton. »

ARMANDE DE POLIGNAC.



ESQUISSES MUSICALES D'OUTRE-MANCHE (1)

III

NOEL ET LES « CHRISTMAS CAROLS ».

The time draws near the birth of Christ :
The moon is hid ; the night is still ;
The Christmas bells from hill to hill
Answer each other in the mist.
(Tennyson, *In Memoriam.*)

Old merry England! La vieille et joyeuse Angleterre! C'est ainsi que les Anglais appellent leur île.

Pour quiconque les connaît, tels que je les décrivais naguère, profondément soucieux de leurs affaires, sans cesse préoccupés de réussir, beaucoup plus spéculateurs que spéculatifs, âpres au gain, prenant à la lutte pour la vie une part que les peuples du Midi, plus insouciants et plus légers, ne sauraient y prendre, ce beau nom qu'ils se donnent peut paraître un étrange indice de don-quichottisme ou un trompe-l'œil.

Mais enfin, il faut bien les croire, puisqu'ils affirment. Peut-être alors parviendrons-nous à découvrir qu'ils ont une façon originale et bien « anglaise » de se réjouir.

Je les soupçonne fort, ces pince-sans-rire, de contenir au dedans d'eux-mêmes, plus d'une fois, des éclats de rire et des sarcasmes. Sous un masque froid, impassible, ils s'amusent réellement aux spectacles de la vie et de ses contrastes.

En réalité, l'âme anglaise se présente sous un double aspect. Aucun muscle du visage de l'Anglo-Saxon ne tressaille jamais sous l'impulsion des pensées qui s'agitent en lui. Souffre-t-il? Est-il heureux? Quels sont les sentiments qui le dominent? Nul scalpel n'ira fouiller dans ce sanctuaire intime, et, de même que dans son foyer, l'Anglais prétend que tout y soit

(1) Suite. Voir les nos du 15 octobre et du 1er novembre.

sacré. D'où son respect du décorum, des formes extérieures qui enveloppent sa personnalité sans la trahir.

Cependant, en lui dort un fond de rêve, somnole une vieille chanson : la chanson des souvenances, les rêves des choses éteintes. Cela est vague, insaisissable ; mais à certains jours cela paraîtra. Et alors, ce sera un abandonnement plus doux aux anniversaires du cœur, comme une espèce de relâche, une échappée nécessaire, un peu d'envol, de poésie, d'amour. Sans doute, ces traits seront fugitifs. Mais pour ne se manifester qu'à intervalles, ils n'en reposent pas moins au fond de la conscience. C'est le feu à demi éteint qui grésille encore sous la cendre. Vienne une occasion, et il revivra.

Allons plus loin. Quoi qu'elle en ait, en dépit d'elle-même, l'âme anglaise est pétrie de catholicisme. La religion qu'elle bannit il y a trois cents ans l'imprègne, la pénètre malgré tout. Les traditions, les coutumes d'autrefois, celles qu'elle a empruntées à l'Eglise catholique, non seulement l'effleurent, mais l'ouatent. Ce sont des traits quasi effacés ; des fresques dormant, depuis des âges, sous le stuc, comme jadis les belles scènes de Michel-Ange languissaient sous des couches de plâtre, à la Sixtine. Mais le réveil, tôt ou tard, doit s'accomplir.

Et de cette persistance je vois le symbole et l'effet dans cette Vierge accueillante et souriante de Westminster, au regard si bénévole et si tendre, tenant son Fils entre ses bras, et jouant d'une main avec un bouquet de roses. Les niches d'alentour sont vides, et les saints de pierre ne s'y dressent plus dans leurs traits d'ascètes et leurs vêtements monastiques ; mais la Vierge, elle, reste. On n'a pas osé l'enlever, car l'Angleterre tient encore par plus d'un fil à cette vieille foi qui a inspiré ses primitifs artistes. Nous verrons, dans les chants de Noël, des ressouvenirs de l'époque ancienne : la suave apercevance de Marie saluée comme Mère de Dieu, en des couplets d'une naïveté délicieuse. Et enfin, n'est-ce rien que cet *Adeste fideles* conservé comme un des airs les plus populaires du temps de Noël ?

A ces natures anglo-saxonnes il faut, à de certaines heures, les eaux de cette fontaine de Jouvence : renouveaux du cœur et vieux airs ; retour aux coutumes, aux fêtes du passé.

Dans le naufrage déplorable de ces solennités de l'ancien culte ont disparu bien des symboles attirants et inspirateurs. Protestants et puritains prétendirent faire régner la raison froide et sèche, dominant les décombres de ce qui, jusque-là, avait été poétique et profond. Elle n'est plus, cette fête des morts, si puissamment évocatrice. Autour de Pâques ne resplendit plus ce halo divin qui en faisait le charme. Le Vendredi

saint est un jour de réjouissances ; le bas peuple le célèbre à sa façon, qui n'est pas très élevée, — sur les banquettes du *public-house* entre deux verres de *stout*.

Le symbolisme émouvant du cycle liturgique, où est-il ? Où les fêtes ? Elles sont remplacées par des *Bank-Holidays*. Ce jour-là, on chôme, on va se rouler sur les pelouses des parcs ; on fait la dînette et l'on s'en retourne le soir. La religion ni l'art n'y interviennent, et c'est grand'pitié !

Heureusement encore que de Noël ont surnagé — *rari nantes* — les vieux airs, les chants d'une naïveté pure. En Angleterre, certes, il y a moins de poésie amassée autour des choses qu'en notre pays de France. Ils y sont inconnus ou presque, les carillons du soir, et les cantiques des paysans en sabots allant à la messe de minuit, leurs silhouettes s'esquissant sur le chemin tout blanc de neige. Et les chants en patois que l'on redit devant la crèche, et ce parfum insaisissable de souvenirs qui vous prend alors et dont on garde l'impression très nette sans la pouvoir définir à son gré. Que si Tennyson vous parle des « cloches de Noël qui, de colline en colline, se répondent les unes aux autres, parmi la brume », n'allez pas trop le croire sur parole. Il l'eût peut-être rêvée ainsi, lui, la veillée de Noël ; peut-être en avait-il eu la vision en France, dans un village de province reculée ; mais en Angleterre, rien de cela ne subsiste,

Car où sont les neiges d'antan ?

Une chose pourtant demeure dont il faut apprécier l'importance artistique : les mille petites coutumes, les paysanneries du peuple, les légendes et aussi les chants, les *Christmas Carols*, la plupart anciens, quelques-uns nouveaux, tous d'un charme pénétrant comme une mélodie captivante et que, tout de suite, l'on aime d'instinct.

Il est vrai, le cadre diffère.

Autrefois, on les répétait sous les voûtes des cathédrales et des églises. Le peuple entier y prenait part et, dans sa langue, disait les merveilles de la naissance du Sauveur. C'était alors comme une intense communion d'âmes dans une même louange et une même prière. Chacun s'y unissait, et de se sentir ensemble, d'entendre la puissance de leurs voix réunies, cela devait les faire vibrer, ces primitifs.

Aujourd'hui, le cycle de Noël revient. A l'église il y aura quelques hymnes. Seulement, dans le *home*, chez soi, l'Anglais prend plaisir à redire les mélodies traditionnelles, ces *carols* d'inspiration suggestive. Simples ouvriers ou membres de l'aristocratie, ils se laissent aller à ce charme intime et le goûtent d'autant plus qu'il est plus rare. Noël, *Christmas*, en Angle-

terre, n'est-ce pas une sorte de fête nationale et religieuse, durant laquelle il convient de se réjouir et, pour les pauvres gens, de s'abstraire un moment des soucis du pain quotidien, d'oublier les meurtrissures de la vie ?

A l'intérieur des maisons, au-dessus des tableaux, dans les coins, sur la table, des branches de houx étalent leurs feuilles vernies mouchetées de boulettes couleur de sang. Au milieu pend le gui, d'un vert plus pâle orné de fleurettes blanches. Il paraît que c'est de bon augure. Mais c'est le houx qui triomphe; une chanson d'origine très reculée en raconte les vertus. Il y en a partout : à la boutonnière des passants, aux harnais des chevaux, aux fouets des cochers d'omnibus.

La fête musicale commence la veille ou même huit jours auparavant. Les enfants des pauvres, soufflant dans leurs mains lées, la tête dans les épaules, l'air frileux, s'en viennent, aux portes des plus riches, donner une aubade, la sérénade de Noël. De leurs voix d'abord hésitantes, puis plus affermies, sur un ton mélancolique et doux, ils chantent Noël, puis entonnent un très vieux *carol* sur l'air de l'*Adeste fideles*. Même ils essayent — au préjudice de l'harmonie quelquefois — d'exécuter cela en quatre parties. Tout cela est un peu maladroit ; on les sent mal exercés, les petits miséreux, et que peut-être ils sont bien faibles et ont bien froid ; mais c'est d'une grâce touchante. Le vent semble les accompagner de sa basse puissante qui frissonne en trémolo à travers les arbres nus. Je ne connais rien de plus gentil que cette scène et que ces mélanges de gosiers fluets, fragiles comme du cristal, redisant aux échos de la nuit tombante, sur un vieil air très religieux, priant, recueilli, que « l'aube d'un nouveau jour va bientôt se lever, apportant espoir et joie », et que « là-bas, en Orient, le soleil, tout rouge dans sa splendeur matutinale, va éclairer » le nouveau-né de Bethléem... Ils sont vraiment ses frères, eux, les déshérités, et ils paraissent avoir conscience de cette parenté mystique... Une fenêtre s'ouvre, laisse filtrer un rayon de lumière qui tombe droit sur le groupe : une main se tend et leur distribue quelques *pence* et quelques douceurs. Et ils s'en vont, les tout petits « chanteurs de Noël », en continuant leur cantique. Tout à l'heure ils étaient timides, hésitants ; maintenant ils s'enthousiasment eux-mêmes au bruit de leurs voix qui courent, dans l'air, de tous côtés. Ils chantent, en se rendant d'une maison à l'autre, par goût, parce que cela leur fait du bien, les réchauffe et les anime. Ils vont, les petits « chanteurs de Noël », et jettent tout à l'entour la poésie de Christmas, du Christmas anglais.

Oh ! le charme de cette poésie ! Oh ! l'attirance de ces chansons !

Avez-vous lu, dans un livre bien connu de Dickens, l'histoire de l'avare Scrooge ? Cet homme repousse tout le monde. Pour lui, l'idéal c'est l'or, l'or entassé, ruisselant. Au delà des reflets fauves des pièces de son bas de laine, il connaît fort peu de choses ou rien. Christmas ne le touche plus : illusions du cœur, « pensées d'ailleurs ». Mais voici que, emporté loin, très loin, sur les ailes de l'« esprit de Noël passé », il se retrouve, comme en rêve, au temps de son enfance. Il se revoit, parmi les chanteurs de Christmas, à chanter et à danser des rondes ; il est rejeté dans l'intimité du *home* de jadis, et de rire, et de sauter ! Puis « l'esprit de Noël présent » l'enlève au-dessus des toits et le fait assister aux joyeuses réunions des familles : tout y est gaieté, contentement, musique. « L'esprit de Noël futur » intervient à son tour. Scrooge, guidé par lui, voit les délaissements et les malheurs qui l'attendent s'il persiste à s'endurcir. Scrooge n'y tient plus. Il jure de réformer et de refaire son existence ; il s'humanise et, quand viendra le Noël de l'an prochain, vous le verrez parmi les plus allègres, Scrooge, le vieil avare converti par les chants et la poésie de Christmas.

Telle est donc l'influence des *carols* de Noël. On y résiste difficilement. L'âme anglaise se fond à leur contact.

C'est en France, nous dit-on, que la coutume des chants de Noël s'est d'abord introduite. Je le veux bien. Mais ne serait-ce pas plutôt une coutume universelle ? N'existe-t-elle pas aussi bien en Russie, où, la nuit, des bandes de paysans portant des flambeaux parcourent en chantant les rues des villages? N'existe-t-elle pas en Angleterre, où nous venons d'écouter les « chanteurs de Christmas » ? Ce qui est vrai, c'est que chaque peuple a laissé dans la musique sa marque plus ou moins prononcée, quelque chose de son génie propre.

Les « noëls » français sont d'ordinaire enjoués, gais, comiques au demeurant. Ce sont des scènes que l'imagination brode à plaisir. Sur une musique sautillante, d'une insouciance bien gauloise, on répète, par exemple, que le Sauveur est né et qu'il faut aller le voir, « ce divin poupon » :

> Allons zau, zau, zau,
> Allons plus, plus, plus,
> Allons zau, allons plus, allons zau plus vite
> A ce pauvre gîte.

Cela est spontané, charmant. On s'y inquiète peu des paroles, pourvu que l'air soit entraînant. Les sentiments y poussent à l'aventure, pourvu qu'ils soient sincères.

Le tempérament anglais est fait d'autre sorte. Il est plus grave, plus réfléchi, et on le devine à certains de ses *carols*. Tels d'entre

eux pourraient être pris pour de véritables chants d'Eglise, lents, solennels, imposants. Il en est dont la mélodie est recueillie, mystérieuse et grave par endroits, aux passages saillants. On dirait un *Credo* glorieux, mais où la musique est toute pénétrée de la splendeur des choses qu'elle célèbre. Quand le poète écrit : *Et Il a assumé notre nature* (*and took on Him our nature*), le musicien donne à sa composition une tournure plus lente, plus sérieuse, quelque chose comme la gravité méditative de l'*Et Homo factus est* dans les messes en plain-chant, et que le peuple dit à genoux, le front incliné et en donnant à sa voix je ne sais quoi de plus profondément pieux, comme pour mieux se donner le temps d'adorer et de penser.

Et cette gravité n'est pas sans causes. Le thème des poésies y est pour beaucoup. Ce sont, d'ordinaire, des considérations élevées, quelquefois des développements théologiques. La conception générale est moins imaginative que celle des délicieux *Nouvé* de Roumanille ; et la musique, même lorsqu'elle est plus dégagée, cependant n'a jamais cet entrain délibéré, bon enfant, des compositions provençales.

Chez Roumanille, tout le personnel d'un village, d'une ferme — bêtes et gens, — s'intéresse à l'événement et le célèbre en couplets fins où la vie du peuple s'étale. Chacun y va de sa petite observation, naïve, insignifiante parfois, mais toujours attachante. C'est le cri du cœur de paysans encore frustes qui s'embarrasseraient dans les belles phrases à la Pompadour et qui, d'un trait, se découvrent. Ils ne sont pas spéculatifs ; vous le sentez tout de suite à les entendre :

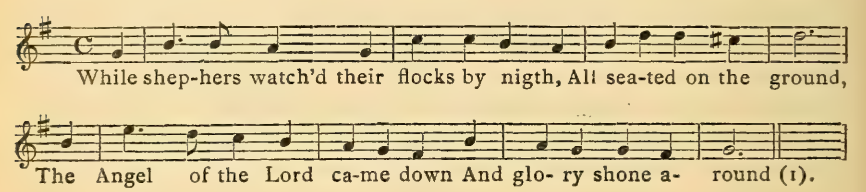
> Sus, sus ! car nous allons partir :
> Tounin, va donner à boire au mulet;
> Espérite, dans la dépense,
> Va chercher une douzaine d'œufs..., etc.

Voilà ce que j'appelle un tableau et une peinture de la vie villageoise. Et tout cela est dit sur un ton alerte où circule la joie de vivre. On a l'air d'aller à la noce.

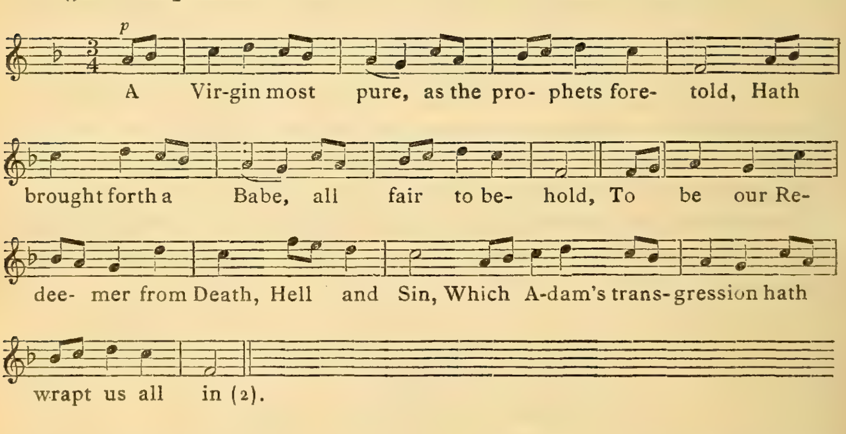
L'imagination anglaise est loin d'avoir cette ampleur et cette vivacité. Elle n'invente pas de ces situations, elle ne peint pas de ces tableaux. Chez elle, ce sont surtout des paraphrases de la Bible, des scènes évangéliques où la fantaisie se contient et se modère naturellement ; la musique s'inspire de ces données, un peu froides à la longue. Les vieux airs sont, pour ainsi parler, plus « aristocrates » que ceux de France ou de Provence, sans toutefois manquer d'une réelle fraîcheur dont les Anglais goûtent bien le charme.

Dans les anciens *carols* de la province, la Vierge occupe son

rôle de Mère de Dieu. Sa figure très douce inspire le chant et donne à la mélodie une allure plus gracieuse. Parfois, ce sont des hymnes où tout se trouve, même la doxologie. Si vous en voulez un exemple, arrêtez-vous à ce *carol* très ancien de Winchester. La musique en est agréable, décidée cette fois, en même temps que pieuse. Pas de détours inutiles, pas de fleurs superflues : un bouquet de violettes d'un arome doucement caressant. Vous ne pouvez manquer d'en être captivés :



Ecoutez encore celui-ci, où l'on chante l'enfantement « d'une Vierge très pure » :



Ne trouvez-vous pas que ce motif se rapproche étrangement



de l'air sur lequel on a coutume, dans nos églises, de chanter les leçons du premier nocturne de l'office de la Nativité ? Il n'est pas improbable que le peuple, au temps où il était catholique, se soit emparé de ces fragments d'airs liturgiques qui lui étaient restés dans l'oreille, et les ait développés peu à peu, en les adap-

(1) Tandis que les bergers gardaient leurs troupeaux durant la nuit, — Tous assis par terre, — L'Ange du Seigneur descendit — Et sa gloire tout alentour resplendit.

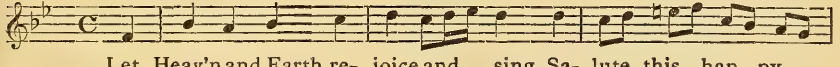
(2) Une Vierge très pure, comme l'avaient prédit les prophètes, — A engendré un bébé tout gentil à voir, — Pour qu'il nous rachète de la mort, de l'enfer et du péché — Où la désobéissance d'Adam nous avait tous précipités.

tant à ses goûts. Il en a été ainsi plus d'une fois en France. Et du reste, la limite déterminée est souvent difficile à établir entre ce qui est de tradition purement anglaise et ce qui a été pris ailleurs. Je ne jurerais pas que ce morceau n'a rien à voir avec les « noëls » de nos campagnes françaises.

Remarquons, en passant, qu'il est très heureux, pour l'inspiration poétique et musicale, que la Vierge ait droit d'asile parmi la plupart des couplets anciens. Il est vrai, on n'osera pas se permettre de la représenter avec cette familiarité naïve qui est le propre des « nouvé » provençaux. Au contraire, on sera tout pénétré de son rôle important dans l'œuvre du salut ; l'affection se nuancera de respect.

Il y a, dans *Ben-Hur*, de Wallace, une scène touchante : l'arrivée de Joseph et de Marie à Jérusalem d'abord, ensuite à Bethléem ; la confusion qui règne dans la ville, le désarroi qu'y jette l'affluence des étrangers, l'impossibilité de trouver un gîte, les angoisses de Joseph. Et Marie, à moitié voilée, semble nimbée de mystère, irréelle, éthérée, apercevance que l'on dirait immatérielle. Cette conception est celle du génie anglais, que je vous présentais comme singulièrement mystique et d'une sentimentalité imprécise.

Oui, tous ces « noëls » anciens ont bien la saveur des vieilles reliques, que l'on exhume parfois de tiroirs longtemps fermés, comme de précieuses chartes de famille que l'on aimerait et relirait de temps à autre, quoi qu'elles fussent un peu passées et de style vieillot, parce qu'on y retrouverait le parfum consolant de l'antan disparu. Oyez maintenant, si vous voulez m'en croire, ce dernier spécimen, d'allure dégagée, franche, sans arrière-pensée de tristesse, joyeux comme un chant de partance.





Que le ciel et la terre se réjouissent et chantent, — Saluons en cette heureuse matinée — Le Sauveur, le Christ notre Roi, — Qui en ce jour est né.

Ce qui est tout à fait anglais, par exemple, ce sont ces *carols* légèrement épicuriens qui vous ramènent à la matière. Des sentiments d'un terre-à-terre rabelaisien y poussent sans vergogne. On y parle de bien passer Christmas, devant une belle flambée ou devant une table bien servie, « comme c'était l'usage jadis ».

On vous déclare que le pudding sera excellent et le clairet de première classe ; que l'hôte est généreux, car il tient de son père le respect des traditions et ne prétend pas que l'on passe son « Noël » à pleurer ou à geindre.

Après cela, si vous ne vous laissez pas tenter par ces invitations faites sur une musique engageante, quelque peu « en goguette », flattez-vous d'avoir remporté sur le démon du jour une victoire signalée.

Il fallait bien que l'Anglais — l'Anglais-Pansa, vous savez, celui qui est pratique et ami du « confortable », — finît par montrer le bout de l'oreille.

C'est, sans doute, par suite de ce malheureux réveil du « naturel » qui « revient au galop », que les pauvres hères du bas peuple, dès la veille, s'enfournent dans les *public-houses* et, pendant deux jours, excités par les vapeurs montantes du whisky, fêtent Noël à la manière des truands du vieux temps, « estudiants moult allègres », compagnons tapageurs de Villon... Tirons un voile sur ces côtés plutôt déplaisants et laids de choses très nobles.

Ce qui est excellent, au point de vue musical, ce sont les concerts sacrés donnés à l'occasion de Christmas. Avec un sentiment des convenances très louable, les Anglais comprennent que, en certaines occasions, la musique sacrée doit seule paraître. Noël voit donc arriver une floraison d'œuvres religieuses, et, pour un moment, le théâtre est quasi le vestibule de l'église. D'ordinaire, le *Messie* de Hændel paraît sur la plupart des affiches. Les exécutions de Albert Hall, de Queen's Hall et autres de ce genre sont excellentes. Celles de People's Palace, dans l'*East-End,* s'adressent surtout aux ouvriers. Le prix d'entrée est à la portée de toutes les bourses, et les exécutions, quoique de second ordre, assez bonnes pour pouvoir donner aux auditeurs l'amour de la belle et noble musique.

Cette idylle légère et gracieuse du *Messie* s'adapte parfaitement au caractère anglais.

C'est donc ainsi, par le retour aux vieux noëls et aux œuvres sainement fortes que se fait l'éducation musicale du peuple anglais. Nous venons de l'y voir à l'œuvre, et que dans tout cela il a laissé comme une cristallisation de ses sentiments, une copie de lui-même.

Grâce aux multiples attraits dont il a su l'entourer, le *Yule-Tide* restera pour lui la fête du cœur et des souvenances. N'est-ce pas à l'occasion de Christmas que les Anglais s'envoient à profusion ces cartes si frêles, aux couleurs si diversement suggestives, contenant leurs vœux de Noël et de bonne année ? Le « home » alors, le « doux home » se repeuple et se ranime plus que jamais.

On y revient de fort loin. Etudiants d'Oxford ou de Cambridge laissent leurs livres, leurs sports, les charmes de la vie universitaire pour se retremper un instant dans l'étreinte intime de la famille, autour du pudding traditionnel, au chant des vieux airs qui, doucement, bercent les âmes reliées par une affection commune. Et quand ils seront partis, celles qui restent, les mères et les sœurs, se surprendront plus d'une fois à fredonner de très anciens couplets où l'on parle de « Noël, de Sauveur, de Vierge et d'Enfant-Dieu ». Tout cela, n'est-ce pas l'invincible attirance des choses éteintes ?

C'est le dépôt sacrosaint qui, d'âge en âge, ira s'augmentant, conduisant les générations du berceau à la tombe et leur faisant toujours entendre des accents de consolation et des paroles d'amour. Les vieux *carols* anglais — il faut oser le dire, — c'est la conscience catholique qui somnole, qui persiste et qui, un jour, doit se réveiller ; c'est le tribut de la religion du passé, celle d'Augustin et de Thomas de Cantorbéry. Ce tribut est un gage, et il demeure. Ne sera-t-il pas, un jour, l'instrument d'une autre résurrection ?

Olim meminisse juvabit.

(*A suivre.*) SALVATOR PEÏTAVI.



MIETTES HISTORIQUES

CORRESPONDANCE THÉATRALE DU XVIIe SIÈCLE.

I

Notre époque est si gourmande de révélations intimes, si fort éprise de vérité vraie, passée au crible de l'histoire anecdotique, si amoureuse du passé, fût-il très lointain, que l'on ne saurait trop s'appliquer, en ce qui concerne particulièrement le théâtre, à mettre en lumière des « papiers » que nos devanciers eussent tenus pour méprisables. Nous sommes au temps des « Mémoires », des « Confessions », des « Souvenirs » et aussi des « Correspondances ». Celles-ci ont un attrait bien spécial, attirant, délicieux, provoqué par leur sincérité. Le charme des lettres, c'est qu'on se trouve en face de documents toujours vivants, fidèlement évocateurs de certains états d'âme, d'une psychologie précieuse, point revue et corrigée. Tel homme qui, sous Louis XIV, a dit son opinion sans apprêts, dans un style amical et confidentiel, a fait plus pour l'histoire que maints narrateurs soucieux de frapper l'esprit public.

C'est pourquoi, personnellement, j'attache une grande importance aux missives privées de la fin du XVIIe siècle et de tout le XVIIIe. Je me permets donc d'appeler l'attention des spécialistes, en matière de théâtre, sur les lettres inédites que je viens leur offrir et qui émanent presque toutes d'un conseiller au Grand Conseil, fervent amateur d'opéras. En les lisant, ils se trouveront enveloppés par une atmosphère de vérité qui leur donnera le goût de la recherche pour une époque assez mal connue de ceux-là même qui se sont permis d'en parler, d'après des on-dit fort douteux.

Louis François Ladvocat, conseiller du Roy, ensuite maître ordinaire de la chambre des Comptes, né à Paris le 5 avril 1644 et mort dans la même ville, doyen de sa compagnie, le 8 février 1735, était un homme d'une complexion robuste. Porté par sa nature vers la théâtralité, vers les phénomènes ex-

térieurs, il suivait avec une attention soutenue les spectacles de Paris et d'une façon toute spéciale ceux de l'Académie royale de Musique. Il correspondait assez régulièrement avec l'abbé Jean-Baptiste Dubos, historien, critique et diplomate, né à Beauvais en 1670 et mort à Paris en 1742. Celui-ci avait 24 ans lorsque Ladvocat, cinquantenaire, commença de l'initier aux mystères du théâtre de son époque. La première en date, parmi ces lettres curieuses, remonte à 1694. La voici dans sa teneur originale :

« Ce mardi 5e septembre (1).

« Je commence monsieur à vous faire reponce a la derniere que vous aves eu la bonté de mecrire et a vous dire que jeudi dernier M. Pecourt (2) fit venir chez luy Mlle Cherier il ny avoit dans la chambre que Colasse (3). Elle chanta et mayant prié de dire mon advis apres quelle fut sortie je leurs dis que je luy trouvois la voix egalle et beaucoup de justesse, quelle avoit quelques cadences trop longues et trop tremblantes que cela se pouroit corriger dans la suitte, que la representation sur le theatre en seroit agreable quoique dailleurs elle ne fut aussi touchante que les actrices que nous avons neantmoings elle avoit un visage à la romaine qui exprimeroit asses bien les passions tendres etc., quen un mot elle doubleroit asses bien les rolles de la des M. (4) et de F. Morau. Le geste est assez naturel et les yeux ressentent assez les mouvements des passions quelles representent si leurs mouvements netoit si violent par une agitation trop frequente, quelle donne a ses prunelles en les tenant presque toujours attachés au plafond de la salle. En un mot les trois representations quelle a donnes au public nous ont fait connoitre sa docilité puisquelle a profité des advis qu'on lui a donné. Elle n'a pas la voix si haute que Mlle Renaud, mais elle la plus reguliere et plus tendre et je croi que quand vous lentenderes elle vous plaira.

(1) Le 5 septembre ne se trouve un mardi qu'aux années 1684, 1690, 1702, 1719. La lettre étant de 1694, à n'en pas douter, il faut supposer que le scripteur devait mettre mardi 7 et non mardi 5.

(2) Guillaume-Louis Pécourt, fameux danseur fort recherché de quelques grandes dames dont la folie libertine se disputait la possession des artistes à la mode. Pécourt a été peint dans les *Caractères* de La Bruyère, sous le nom de Bathylle. Il fut le favori préféré de Ninon de Lenclos.

(3) Maître de musique de chambre de Louis XIV en 1696 et d'abord maître de musique de la chapelle du roi. Compositeur fort médiocre et dont les ouvrages n'eurent aucun succès.

(4) Desmatins, chanteuse de l'Opéra très renommée à cette époque.

« J'ai entendu lire l'opera de Theagene et de Cariclee (1) où il manque deux actes. Le cannevas men parut extremement intrigué et je croi quil auroit peinne a le developper avec toute la netteté qu'il est necessaire dans un sujet d'aussi peu detendue que lest un opera dont les expressions sont couppes par le peu detendue que laisse le chant pour sexprimer. Cependant dans les vers quil nous leut nous trouvames quil nous avoit entierement satisfaits. Il y a de l'heroique et du surprenant par la diversite des incidents vraisemblables qui se contrastent si bien les uns avec les autres quils surprennent agreablement lesprit de lauditeur par leur nouvauté et le denoument ingenieux qui estdautant plus agreable quelon lavoit le moins preveu. Desmarets en a fait le premier air qui repond parfaitement a la noblesse du sujet qui est grave et serieux. Pour Ladonis (2) je vous dirai que je croi asses difficille de le mettre en des meilleurs mains, jen suis dautant plus persuadé que jen ai de bonnes preuves dans les vers que vous aves eu la bonte de menvoier. Il est vray que Blaise de Vigiriere (?) sur Titelive tome d^{r}, page 495 de lunique edition française, il fait Venus engendree de Syrus et Syria autrement Astarté qui se maria avec Adonis. Il pretends qu'il est fait mention de cet Venus au livre des roys soubs le nom de deesse des Sydoniens. Il veut aussi que ce soit la même que celle que Lucain nomme deesse syrienne. Probus qui a fait un commentaire sur la Xe eglogue de Virgile fait descendre Adonis de Phœnice et Dalphœsibea, fille Dagenor roi Darabie (si roys y ont été en ce temps). Antimachus fait Adonis un des roys de Cypre et Philo-Stephanus le fait fils de Jupiter. Servius sur leglogue VIIIe de Virgile, au vers *roscida mala* raporte que Melus originaire de Delos shabitua dans Cypre dans le temps que Cynira y regnoit, quelle donna a Adonis son fils pour laccompagner partout et ayant recogneu dans la suitte les rares qualités de Melus le roi souhailtat quil épousat Petra sa parente vouee au culte du temple de Venus. De ce mariage est issu Melus et Venus aimant Adonis souhaitat que Melus fut consacré au service de ses autels etc. Le même Servius sur leglogue X et le mot Adonis après avoir raporté la fable de Cynira et de Myrrha sa fille, il dit quelle est autrement raportee par les egiptiens et prétend que deux freres aborderent en Cypre, quils sy marierent, que de lun de ces mariages sortit

(1) *Théagène et Chariclée*, tragédie lyrique en 5 actes, paroles de Duché, musique de Desmarets, représentée à l'Académie de musique le 3 février 1695, sans succès. Le même sujet avait été traité déjà en 1601, par Alexandre Hardy, sous le titre de : *Les chastes et loyales amours de Chariclée*, en huit journées.

(2) Il s'agissait là d'un poème que l'abbé Dubos avait l'intention d'écrire.

celes qui eut Erinone pour fille qui fut si chaste quelle en fut dautant plus aimee de Minerve et de Diane et par une consequence indubitablement mythologique plus haie de Venus qui en rendit Jupiter amoureux. Mais Junon plus finne que Venus la pria de rendre amoureux Adonis d'Erinone. Elle luy resista. Junon a la faveur de quelques nuages officieux et obeissant fit coucher Adonis avec la belle. Diane fut si courouce quelle changea Erinone en pan. Adonis sappercevant qu'il avoit eu a faire avec la maitresse de Jupiter se retira dans les bois du mont Cassius au pied duquel il fut tué non pas par un sanglier mais par la foudre de Jupiter. Venus irritee jusques a lexces demanda a Jupiter par lentremise de Junon de faire revivre Adonis et Diane consentit quon ressussitat Erinone pour la marier a Adonis. De ce mariage ils eurent Taleus et vecurent du depuis tres heureux. Apollodore nous apprend que Cynira etant aborde avec quelques trouppes en Cypre, quil y engendra un fils nomme Paphudis qui y batit la ville de son nom. Vous scaves que cest au port de Paphos quaborda Venus. Lucain mesme pretend quelle y est nee : sic numina nasci credimus aut fas est etc. Liv. VIII. Elle y eut un temple : ipsa paphum sublimis abit sedesque vetus etc. Il y avoit dans ce temple un oracle fameux si vous en voules croire Suetone. Pline remarque quil ne pleuvoit jamais sur lautel, votre bon ami Tacite his. lib. 2 quil y en avoit plusieurs aussi privilegies dans lesquels Igne puro altaria adolentur etc. Je ne suis pas de l'advis des auteurs qui pretendent que ce netoit Venus celeste mais la vulgaire qui etoit adoree a Paphos. Apulee Miles XI. Seu tu carestis. Venus qui primis rerum exordiis sexuum diversitatem generato amore sociasti etc. C'est la meme selon Pausonias qui fut adoree par les Syriens : prope est fanum veneris carestis quam primi omnium etc., et le temple d'Ascalon etoit fait et construit sur le modele de Paphos, selon Herodote Liv. I[er]. Pour le simulachre de la déesse, vous êtes trop instruit des medailles et trop bien instruit de Tacite pour vous en ennuier. Je vous remarque que selon Virgille et Horace, ode xxx, l. I[er]. Thure multo hinc ara odorata. Mais peut-etre ne seres pas faché de scavoir que le vase ou étoit lencens etoit propre a Venus aussi bien que le canthare a Bacchus et quil sappelloit selon Hesychius Cichetus Κιχητὸς. Ovide, Mét. I. pretend quon y sacrifioit, nivea cervice juvenia, mais si vous en lises jamais les vers vous y remarquerez totâ celeberrima cypro. Cela veut bien dire dans lisle de Cypre. Mais lon peut raisonnablement doubter que ce fut a Paphos et le sacrifice se pouvoit faire dans dautres villes qui luy étoient aussi consacres. Tacite pretend quon y immolait dans lisle : hœdos sed sanguinem ara affundere vetitum preci-

bus tantum et igne puro. Accordes le avec lui mesme et eris mihi magnus Apollo, a moins que de distinguer lisle des villes. Il y a une remarque nécessaire à faire pour vostre sujet cest que Thamiras ayant aporté de Cilicie la manière de sacrifier, la sacrificature demeura dans la famille de Cynara, fondateur et de Thamiras et fut confere a Ptolomee par Caton ainsi que le remarque Plutarque dans sa vie.

« Nous avons donné, avec asses dauthorite pour nen etre desadvoué par les scavants, un caractere dhonètete et de celeste a Venus. Voions la naissance d'Adonis. Cynire son père etoit fils d'Apollon et de Pharnace. Il eut pour femme Metarmen fille de Pygmalion aussi roy dans Cypre ou il y avoit presque autant de rois que de villes. Il eut de sa femme deux fils Oxyporus et Adonis et de filles Orsedicen, Laogorem, et Brasiam, cest le sentiment d'Apollodore Lib. IIIe. Lutatius, sur lepitome des Metamorphoses lib. X. pretend que la mère de Myrrha s'appelloit Ceuchreide, cest dont nous navons pas besoing ainsi je ne vous en dirai rien, mais pour Smirne le mesme Apollodore la croit fille de Thyante et non pas de Cynire. Clement Alex. adjoute que ce fut lui qui mit au nombre des Dieux Venus orgiaque et pour ne vous rien déguiser de l'histoire, Arnobe, L. IV a rege Cyprio cui nomen Cyniras est ditatam meretriculam venerem divorum in numero consecratam. Voilà cette naissance dont le poete ne vouloit quil fut permis de reveler et dont Firmicus vous instruira un peu mieux de en. prof. rege Audro Cynaram cyprium templum amica meretricis donasse : ei erat Venus nomen initiasse etiam cypria veneri plurimos, etc. Il étoit du temps d'Agamennon puisquil luy donna une cuirasse d'airain et lui promit cent navires dont il ne luy en envoia pas un ce qui fut en partie la cause si Agamennon le chassa de lisle. Il mourut ensuitte de chagrin et fut enterré dans le temple quil avoit bati dans Paphos. C'est le sentiment de Clément qui en raporte la meme autorité presque dans les termes d'Arnobe. Je croi que les authorites que je vous ai raportes dans ma lettre sont plus que suffisantes pour authoriser la vraisemblance que vous iugeres a propos de mesler dans votre poesie. Il y en a bien de moins scavants qui ne seroient pas scrupuleux a ce point et qui aiment mieux imposer manque de capacité que dinstruire avec des authorites aussi bonnes que celles que vous aves et que je vous envoie. Je voudrais bien scavoir ou M. de Corneille a pris dans Bellerophon que leffigie d'Apollon eut la face humaine et que la pythie fut en Lycie comme a Delos et que contre ce que Palamede auroit appris aux Grecs et a ce que pratiquoient les egyptiens on sacrifiait ailleurs qua Rome un taurau blanc a Apollon aussy bien qua Neptune.

« Si je netois pas aussi pressé que je le suis de finir et dachever ma lettre jen aporterois les authorites qui ne vous seront pas aussy inconnues que beaucoup d'autres. Pour moi il na jamais été marie mais il a aimé Seta, Clitobule, Helice, Theogone, Menalippe sœur d'Antiope reinne des Amazones. Vous scaves la possession dans laquelle ils etoient de ce choisir des amants sans crainte daucune censure. Il a aimé aussy Astioche fille d'Actor qui enfanta Ascalaphe et Ismène. Car pour la vestale Rea Sylvia dont il eut Remus et Romulus, cela seroit trop loing de Cypre. Je finis, monsieur, en attendant vostre projet et vous priant de mécrire sans façon. Je vous en donne le premier lexemple et je nen suis pas moins

« Vostre tres humble et tres obeissant serviteur,

« LADVOCAT.

« Vos garderes apparemment ma lettre comme je garde les vostres. Au moins si jay manque a vous repondre, vous aurez la bonté de m'en advertir. »

Par le tour de cette missive, on se rend compte de la valeur qu'avait Ladvocat comme lettré.

Homme de bon sens, nous le verrons par la suite faire des critiques remarquables sur maints ouvrages.

Le samedi 26 février 1695, il écrivait à l'abbé Dubos :

« M. du Rosai ne ma pas encore remis la critique de Bellerophon (1). Pour celle de Persée (2) elle me plaist extremement mais jaurois souhaitté que vous eussies parlé de celle Dandromède de M. de Corneille et vous auries condamné des heros qui ne font rien sans l'assistance des Dieux. Cependant c'est un tres bon precepte de menager leurs présence et leurs actions de telle sorte que l'on puisse retrancher tout ce qu'il y a dextraordinaire et de miraculeux sans faire prendre unne autre cours a laction des hommes qui ne peut etre augmentee que par le secours des dieux mais qui ne doibt jamais etre entierement executée par les dieux. COR. ANDR.

On simpose aisement quand on a rien a craindre.

Le ciel qui mieux que nous connoit ce que nous sommes
Mesure les faveurs au merite des hommes.

« En un mot il ne faut pas abuser de la puissance des dieux

(1) Opéra en cinq actes de Thomas Corneille, Fontenelle et Boileau, musique de Lulli (1679), et qui fut remis en musique par Berton et Grenier en 1773.

(2) Tragédie lyrique en cinq actes et un prologue, paroles de Quinault, musique de Lulli, créée à l'Académie Royale de musique le 17 avril 1682. — C'était le sujet d'*Andromède* déjà traité par Thomas Corneille.

et leurs attribuer une force qui choque la vraisemblance poetique et qui peut faire reprocher au poete que faute d'art et dinvention il a été obligé dimplorer le secours des puissances surnaturelles. Il faut que le poete ne les emploie que lors quil peut sen passer et qu'il fasse en sorte que laction de son heros ne les exige pas necessairement et que cela nempeche pas de faire rentrer dans l'ordre naturel laction miraculeuse dont il se sert.

« Monsieur Foissin ma appris que vous arrivies hycy le dix du prochain. Je serois pourtant bien aise que vous menvoiassiez encore quelque critique auparavant et que vous me mandies celles que vous voules encore faire.

« Je croi quoi que lon dise que lon ne joura quapres Pasques Theagene, on fait ce que l'on peut pour le faire tomber et quand l'on repetera la mort Darmide la faction contraire emploira son credit pour la faire decrier. Capistron fait lopera de Clytemnestre (1) et monsieur le grand Prieur a dit a Desmarets dayder à Lully qui en doibt faire la musique.

« Je n'ai point vu les Heraclides (2) parce qu'on ne les represente plus depuis huit jours.

« Je ne crois pas que vous songeassies encor a Adonis. Jattends avec impatience sa resurrection et la fin de vos critiques devant votre retour. Je suis monsieur

« Votre tres humble et tres obeissant serviteur

« LADVOCAT. »

Une dizaine de jours plus tard, l'abbé Dubos n'étant pas encore venu à Paris, Ladvocat, que son amitié pour Desmarets portait à défendre *Théagène et Chariclée*, écrit de nouveau :

« A Paris, ce 10 mars 1695.

« Je vous dirai monsieur que Theagène est absolument remis pour apres Pasques et dans touttes les repetitions il duroit sans le prologue 3 heures ce qui nous a obligé d'en retrancher avec Mons[r] de Franchinne (3) non pas ce que nous aurions voulu mais ce que Desmarets et Duché ont bien voulu souffrir qui fut oté avec bien de la peinne. Vous vous formalises du temple du Styx et de sa personnalite. Vous pouves y joindre Hecate qui sera habillee de blanc avec un croissant sur la teste du dessein du Mythologiste Berin (4) qui ne scait pas que dans le ciel on prioit la Lunne, quon invoquait Diane sur la terre et dans les

(1) Cette œuvre ne vit pas le jour.
(2) Tragédie de de Brie.
(3) Directeur de l'Opéra.
(4) Berain, fameux dessinateur des costumes de l'Opéra.

enfers Hecate que quelques uns confondoint avec Proserpinne et qu'Hesiode pretend se devoir appeller Perseis sœur de la fille de Latone et fille de Persee adoree dans la Beocie, a qui Jupiter donna pouvoir sur tous les elements etc. Quand vous la verres representer vous y remarqueres assurement quil faut placer les actions ou il est plus facile et mieux scans quelles arrivent et les faire arriver dans un loisir raisonnable sans les presser extraordinairement.

« Pour les sujets tires des metamorphoses ou des romans Mr de Corneille pretend que cela doibt avoir unne egale authorite sur nos theâtres et quoique la metamorphose d'Ovide soit dinvention on peut en tirer des sujets de tragedie mais quon ne doibt jamais inventer sur ce modele. Il n'est permis quau Sr Duche de se servir de quatre oracles, de quatre divinités, des ombres de touttes legipte et de tous les diables de lenfer pour faire épouser Théagene a Cariclee. En un mot monsr il est de la science d'un bon poete de bien preparer ses incidents et ne les point precipiter et je pense que vous aures peu veu de poemes dramatiques ou unne passion tres amoureuse de deux rivales dont lune devient jalouse au point dinvoquer le Styx au 2e acte, que loin de luy donner quelque esperance a peinne a repondre pendant deux actes.

« Au 4me Thetis donne une épee a Theagene que les diables darsace et de Meroebe quil nest nullement necessaire qui soit magicien pour etre brave et general darmee Ethiopique et que la deesse Thetis luy vend pour tuer Meroebe et quarsace ensuitte se mocque de la protection de Thetys et decrete dun decret de prise de corps, Teagene et Cariclee quelle fait executer par des diables de nautonniers qui les remettent es prisons d'Ethiopie, a qui Osiris donne des lettres de remission et sur lappel interietté par Thetis et autres deux celestes pour avoir attenté sur la supériorite de Thetis condamne Arasce a se poignarder apres avoir assiste aux fiançailles de son amant avec sa rivalle. Il faudra cependant que vous et moi applaudissions aux premieres representations qui sen feront et que nous oublions Aristote, Horace, etc. et que nous paroissions plus badaux et plus provinciaux que nous ne sommes.

« Je suis monsieur, votre tres humble et tres obeissant serviteur. « Ladvocat.

« Mr du Rosai ne m'a pas encor remis votre derniere critique. »

Nous verrons par la suite que le Conseiller du Roy était un juge vraiment habile pour son époque.

(*A suivre.*) Martial Teneo.



REVUE DE LA QUINZAINE

LES CONCERTS

Concerts Colonne. — Concerts Chevillard. — Mlle Elisabeth Delhez. — Soirées d'Art. — Société Philarmonique. — Société Bach.

C'est à M. Perilhou qu'échut le périlleux (pardon !) honneur de représenter, au concert Colonne du 12 novembre, la jeune école française. Sa *Ballade* pour harpe, flûte et orchestre est honnête, mais elle est pauvre aussi : les si jolis instruments ne sont guère mis en valeur par une musique grise, terne, appliquée, qui sent le devoir d'école. A ce même concert, M. Diémer faisait applaudir le *Concerto* en *sol* de Beethoven, et M. Jan Reder chantait admirablement les six *Chants religieux* du même, correctement orchestrés par Rabaud.

Foule épaisse au concert Chevillard, attirée par un programme où figurent à la fois Schumann, César Franck, Weber, Berlioz, Rimsky-Korsakof, Wagner et M. Lefèvre-Derodé. Le *Soleil couchant* de ce dernier auteur — la nouveauté du concert — est inspiré par un fort beau sonnet de Hérédia, que la musique imite sans l'égaler. C'est de bonne musique cependant, très congrument descriptive, et j'ai goûté ces palpitations du quatuor sur lesquelles chantent le cor anglais du pâtre, puis l'*Angelus* sonné par les harpes et les flûtes ; la conclusion m'a paru, en revanche, donner une assez pauvre idée des splendeurs du couchant, où

... Le soleil mourant, sur un ciel riche et sombre,
Ferme les branches d'or de son rouge éventail.

Le concert continuait par l'*Ouverture* du *Freischütz*, joué en ce moment à l'Opéra une ou deux fois par semaine. C'est là une délicate attention à l'adresse de M. Taffanel et pour nous, critiques, une invitation au parallèle que nous ne pouvons décemment refuser. Je dirai simplement que l'introduction de l'*Ouverture* a été plus lente, plus solennelle et mystérieuse qu'à l'Opéra, mais que le trait des violons, à la péroraison, a manqué un peu de fougue ; et surtout le son était trop écrasé par la pression des archets. Le *Capriccio espagnol* de Rimsky-Korsakof, redemandé, a été couvert d'acclamations, et je dois avouer qu'après cet éblouissement *Roméo et Juliette* de Berlioz m'a paru fruste et nu, malgré les efforts de mélodies empressées à signifier l'amour, la joie ou le désespoir : cela manque de richesse et de couleur, ou plutôt cela manque de musique ; l'oreille n'est charmée ni par les harmonies, ni par les effets de timbre ; il y a des lacunes, des creux, puis des heurts désagréables ; une gaucherie touchante, mais pénible. L'œuvre de Rimsky-Korsakof au contraire, comme presque toutes les

œuvres russes modernes, révèle des facultés d'audition merveilleuses et toutes fraîches, un jeune et fougueux amour du son pour lui-même, et une prestigieuse habileté d'orchestration : c'est une orgie de musique, mais une orgie aussi délicate que violente : Trimalcion ? non ! Lucullus.

Le concert commençait par l'*Ouverture* de *Manfred* et la *Symphonie* de Franck, toutes deux fort bien rendues, sauf en ce qui concerne les mouvements, que je voudrais plus nuancés.

Le concert du 19 novembre nous offrait encore une grande variété d'œuvres, toutes intéressantes par quelque endroit. D'abord la 3e *Symphonie* de Schumann, qui est en réalité la dernière, et, malgré de gracieuses idées, ne me plaît pas beaucoup : le développement est tout en redites, et la composition incertaine ; un *maestoso* succède à l'*andante* sans que l'on sache trop pourquoi ; l'orchestre n'a que deux tons : cuivres et cordes, et les cordes sont grises, et les cuivres sans vigueur ; dans la première partie, la perpétuelle agitation du quatuor produit à la longue une impression de papillotement presque insupportable. L'orchestre n'a jamais réussi à Schumann, et le plus curieux, c'est (comme me le faisait remarquer Claude Debussy un jour) qu'à tout moment, dans ses œuvres de piano, on sent, on entend, on devine l'orchestre ; au lieu que ses symphonies ne sonnent bien qu'au piano. L'*Apprenti Sorcier,* de Paul Dukas, me paraît au contraire trop bien écrit pour l'orchestre : tant de science, tant d'instruments, tant de timbres ingénieusement variés, tant d'altérations harmoniques, pour n'aboutir après tout qu'à nous divertir un moment ; voilà du comique chèrement acheté, et la matière ne méritait peut-être pas tant de travail : c'est de très délicate orfèvrerie de cuivre ou de plomb ; je me méfie d'un art aussi indiscret.

Je n'avais jamais eu occasion d'entendre la légende pour orchestre de Vincent d'Indy intitulée *Saugefleurie* ; le début est d'une poésie enchanteresse, avec ce chant d'altos en sourdine qui s'élève sur le fond sombre des bassons, bientôt aggravés d'un cor très profond : la fée erre, pensive, dans la forêt d'ombre. Le fils du roi vient à passer, et ce sont des fanfares, qui ont pour moi moins de charme ; puis une scène d'amour, un peu plus tourmentée que je ne voudrais ; mais la fée meurt pour avoir aimé un mortel, et la mélodie du début revient, enveloppée d'harmonies douloureuses, qui tombent comme des linceuls : on reste sur cette impression de grandeur mélancolique, qui appartient en propre à Vincent d'Indy, et donne un prix inestimable à quelques-unes des pages qu'il a écrites.

A ce même concert Mme Mellot-Joubert chantait d'une voix agréable, mais mal posée, une cantate assez insignifiante de Rameau, *Diane et Actéon*, et le *Nocturne* de César Franck, orchestré par Guy Ropartz avec beaucoup de respect et de conscience, certes, mais j'aime mieux le simple accompagnement de piano, surtout quand c'est Mlle Delhez qui chante. Enfin on nous a servi pour terminer une *Kermesse* de Jaques-Dalcroze, bâtie, paraît-il, sur des thèmes romands ou vaudois qu'il valait mieux laisser où ils étaient; ou bien alors il fallait en tirer des développements plus intéressants qu'eux-mêmes. C'est ce qu'on n'a pas fait : et pour comble de malheur, une sorte d'épisode sentimental vient juste à point pour rappeler le trio à la sous-dominante de nos pas redoublés, marches, galops, et autres musiques plus triviales que populaires. J'espère que ce n'est là le chef-d'œuvre ni de Jaques-Dalcroze, ni de la musique suisse ?

J'ai cité un peu plus haut Mlle Elisabeth Delhez, qui vient de donner deux concerts, à Paris, le 13 et le 22 novembre. J'ai pu assister au premier, et ce fut là une des meilleures soirées que j'aie eues depuis bien longtemps. D'abord c'est un si grand plaisir d'entendre une voix fraîche et nourrie, bien posée et bien timbrée en toute son étendue ! Mais à ces qualités naturelles Mlle Delhez joint une puissance d'interprétation qui va droit au cœur. Je

ne crois pas possible de sentir mieux la passion candide de *Frauenliebe*, ou le recueillement religieux du *Nocturne* de César Franck, si rarement chanté et si ingrat pour tous ceux qui ne cherchent que les effets; car c'est une mélodie de quelques notes seulement, très soutenue, et qui se répète, chant naïf de l'âme en prière, cantique sublime, suave litanie. Voilà ce que Mlle Delhez a su, sans effort, nous faire entendre; elle n'a pas moins bien traduit l'ardeur des *lieder* de Beethoven ou l'insouciante mélancolie de la *Ronde* de Lekeu. Et la *Mandoline* de Debussy, rendue en une charmante nuance clair de lune, a été redemandée par l'auditoire enthousiasmé. On voit par ces noms seuls que Mlle Delhez ne reste étrangère à aucune forme de la beauté musicale; elle y a d'autant plus de mérite que sa sincérité reste toujours entière, manifeste, saisissante. La seconde séance, qui réunissait Bach, Wagner, Mozart, Liszt, Brahms, Schubert, Fauré, Duparc, Borodine et Chabrier, a eu, paraît-il, plus de succès encore que la première. J'espère que nous aurons bientôt occasion d'entendre de nouveau Mlle Delhez; des talents aussi purs que le sien sont rares à Paris, autant et peut-être plus que partout ailleurs.

Et cependant, au Châtelet, Mme Roger Miclos mène à la victoire l'*Allegro appassionato* de Saint-Saëns, Mme de Montalant chante la *Procession* de Franck, M. Colonne recueille bravos et *bis* après le chœur des *Ruines d'Athènes*, où l'Ouvreuse loue avec raison « ce vieil orientalisme en chambre, savoureux quoi qu'en pense certain abonné à poire entière ».

LOUIS LALOY.



La société des *Soirées d'Art* donnait le 16 novembre son deuxième concert, dont le succès a peut-être dépassé encore celui du premier. Au programme, les troisième et quatrième *Quatuors* de Beethoven, exécutés par MM. Capet, Tourret, Bailly et Hasselmans avec une rare perfection : précision des attaques, équilibre des sonorités, homogénéité des nuances, et par-dessus tout le souci constant de tous les détails de l'interprétation, rien ne laisse à désirer. Mlle Geneviève Dehelly a joué très brillamment la *Rhapsodie espagnole* de Liszt, où elle a su faire valoir la vigueur de son attaque et la précision de son mécanisme.

Dans un style simple et pur, Mme Gaëtane Vicq-Challet nous a chanté de très belles pages de Lulli et de Hændel ainsi que des mélodies modernes de Fauré, Erlanger et Balakirew auxquelles le public a fait excellent accueil.

E. BORREL.



Les concerts de la *Société Philharmonique* sont suivis chaque année par un très nombreux public, assuré — par la personnalité de l'interprète — d'avoir de l'œuvre une exécution irréprochable. Mais si, en général, la valeur des œuvres entendues est indiscutable, il faut regretter, à cause de cela même, le choix de certaines pages d'un degré d'art inférieur ou ne présentant qu'un intérêt médiocre.

Le premier concert de la saison, donné le 21 novembre, portait au programme les noms de Mlle Marie Bréma et du quatuor Dessau (de Berlin). Avec beaucoup d'entrain, d'une belle voix fort expressive, Mlle Bréma a détaillé neuf mélodies dont certaines — *Vray Dieu d'amours* (chanson du XVe siècle) et *Menuet chanté*, de Rameau — sont tout à fait charmantes; *Venez Camarades*, de Melchior Franck (XVIIe siècle), et le *Forgeron*, de Brahms, très gaies et d'un joli mouvement. Par contre, les *Chants de Noël*,

de Peter Cornélius, et *Babillage*, de F. Weingartner, sont beaucoup moins intéressants ; quant à la *Chanson de Weyla*, de Hugo Wolf, c'est de la musique de salon, fade, banale et sans caractère. Je dois reconnaître que la majeure partie du public ne partage pas mon opinion, car cette mélodie a été redemandée.

Un quatuor de Haydn joué en premier lieu nous avait permis d'apprécier le jeu sobre, la délicatesse de coup d'archet, le fini des nuances du quatuor Dessau. Signalons en passant le second mouvement du quatuor de Haydn — *scherzando* — écrit, si j'ai bien entendu, en *ut*, tonalité assez éloignée du ton général de l'œuvre, qui est *ré* majeur. L'*adagio* n'est point désagréable et le *finale* est d'une vivacité charmante. Pour terminer : le quatuor en *la* mineur de Schubert, qui m'a paru contenir beaucoup de longueurs ; cela malgré le talent avec lequel l'ont joué MM. Bernhard Dessau, Bernhard Gehwald, Robert Könecke et Fritz Espenhahn. Je m'en voudrais d'oublier M. Eugène Wagner qui fut, suivant son habitude, excellent accompagnateur.

***

Très intéressant concert d'orchestre le 22 novembre à la *Société J.-S. Bach*. Je me plais d'autant plus à le reconnaître que deux heures de musique de Bach constituent pour moi un maximum. On ne saurait nier, en effet, — malgré l'admiration que nous avons tous pour ce musicien, — que, souvent, des redites copieuses rendent pénible l'audition de ses œuvres importantes. Il n'en a pas été de même cette fois.

M. Louis Diémer et MM. Lazare Lévy et Alfred Casella nous ont donné une très belle exécution de deux *Concertos* pour trois pianos et orchestre. Dans le premier concerto — en *ut* majeur — les trois instruments ont une importance égale ; j'ai particulièrement aimé le premier mouvement, de rythme vigoureux. Dans le second concerto — en *ré* mineur — un des pianos prédomine sur les autres ; délicieusement joué par M. Louis Diémer, l'expressif *alla siciliana* fut surtout goûté. Pourquoi cacherais-je que ces deux œuvres m'ont été plus agréables à entendre que les deux autres : deux cantates dont c'était la première audition ? La Cantate nuptiale : *O jour heureux*, est, paraît-il, une œuvre de circonstance destinée à accompagner un repas de noces. Avec ses récitatifs monotones et son milieu où flûte et chant alternent par trop longtemps, cette cantate est bien près de rentrer dans la catégorie des œuvres dont je parlais plus haut ; heureusement que le finale très allègre arrive à point. Mlle Mathieu d'Ancy s'est tirée avec honneur de la partie de chant — écrite presque constamment dans un registre élevé, et semée de périlleux passages. La Cantate sacrée pour le premier dimanche après l'Epiphanie : *O mon Jésus, mon seul désir*, chante la nostalgie de la mort, la lassitude de vivre, l'attente de plus en plus sereine de cette mort libératrice. Cette œuvre fut chantée avec beaucoup d'expression par Mlle Gabrielle Noiriel et M. Jan Reder. L'orchestre était, comme d'habitude, très bien dirigé par M. Gustave Bret ; parmi les instrumentistes, je signalerai Mlle Nadia Boulanger et MM. Daniel Herrmann, Krauss et Mondain.

JEAN POUEIGH.

L'abondance des matières nous oblige à renvoyer à notre prochain numéro les comptes rendus des concerts des Soirées d'Art (*23 novembre*) *et de la* Schola Cantorum (*24 novembre*), *ainsi que de la 1re représentation d'*Armor *à Lyon.*

LA MUSIQUE EN BELGIQUE.

A propos d'*Armide*.

Le récent succès d'*Armide* était attendu. On savait à Bruxelles la haute compétence artistique des directeurs du théâtre de la Monnaie, le savant concours que M. Gevaert avait apporté dans l'ordonnance scénique de l'œuvre, le constant souci qui présidait au règlement des détails, et l'excellence des interprètes. De plus, on est un peu gluckiste en Belgique ; par tempérament, par goût et, qui sait, par tradition, on répudie bénévolement la musique ialienne. Nous sommes tous des harmonistes. Les succès précédents des modernes français, notre penchant pour le drame musical, la direction que prennent en genéral nos œuvres originales, et le mouvement wagnérien d'il y a dix ans en font foi. Donc, *Armide* a eu du succès, et toute la presse l'a chanté. On a exalté, en effet, dans les journaux spéciaux et dans les autres, l'excellence du procédé gluckiste, l'union de la parole et de la musique, la préface révolutionnaire d'*Alceste* et les querelles piccinistes du XVIIIe siècle ; on a exhumé les vieilles chroniques du *Mercure de France* d'il y a cent trente ans, d'anciennes lettres de La Harpe et de longs souvenirs d'interprétations précédentes que l'on a accommodés à toutes les sauces. Les correspondants habituels : le vieil abonné, le monsieur de l'orchestre, firent leur réapparition pour la circonstance. On a parlé de l'avenir du drame musical, de Gluck et du bonnet de nuit qu'il portait aux répétitions ; on a fait le parallèle entre *Armide* et *Tristan* et on a conclu par d'enthousiastes panégyriques en faveur d'une théorie musicale qu'au fond on ne connaissait pas toujours fort bien. Il y eut dans la presse en Belgique, sous cette pauvre rubrique théâtrale, une vraie débauche de mots. Le sujet d'ailleurs était facile et prêtait à écrire. L'union de la musique et de la poésie a été traitée dans tous les recueils wagnériens, et ceux-ci abondent sur le marché. Il y avait là matière à de belles pages de prose, et franchement on s'en est donné à cœur joie dans tous les domaines, esthétique, historique, anecdotique, en oubliant seulement, dans l'ardeur de l'inspiration littéraire, de parler un peu de musique.

Tel est le grand défaut de la critique musicale du pays. C'est à la littérature que l'on doit tout ce mal. Loin de moi de contester au littérateur, ou, plus généralement, à celui qui ne connaît pas la musique, le droit de faire part au public de ses sensations si elles sont originales ; je sais bien des littérateurs dont les impressions artistiques sont heureuses, et la lecture des articles musicaux que le peintre J.-E. Blanche publie parfois dans l'*Ermitage* m'ont causé trop de plaisir pour que je les oublie. Mais lorsque le littérateur veut faire l'office de critique musical, et critiquer, c'est-à-dire enseigner, diriger, justifier une opinion et louer ou démolir une œuvre d'un art auquel il est étranger, je le réprouve. En Belgique, la chronique musicale des grands quotidiens, aussi bien que des gazettes spéciales — d'ailleurs en nombre restreint — est dévolue à des écrivains qui sont souvent plus littérateurs que musiciens, et parfois plus folliculaires que littérateurs. S'il est des exceptions, elles ne sont pas nombreuses. Cette situation mène la critique musicale dans une voie misérable, et fausse complètement le goût du lecteur. Elle nous a procuré des chroniqueurs qui ont mal décalqué des formules ; une surproduction de théories odieuses et d'opinions irraisonnées ; des gens qui ont affirmé les choses les plus fantaisistes et cherché à démontrer par l'analogie fortuite de quatre notes consécutives dans l'œuvre d'un maître, l'influence subie ou le plagiat d'un autre. On a pillé les livres des critiques renommés ; on s'est souvent ap-

proprié leurs opinions, parfois leur style, et toujours on a cru inutile d'en signaler la source. Certes, on peut dire qu'il est préférable pour le public de lire une copie exacte de Berlioz, fût-elle signée d'un autre nom, que les inventions fantaisistes d'un musicâtre de mauvais aloi ; c'est un point de vue, mais il faut encore savoir placer la copie dans une discussion où elle soit justifiée, et cela n'est pas à la portée de tout le monde. De plus, on a toujours dépouillé les mêmes. Berlioz, par exemple, est un musicien connu, dont la science est incontestable, le goût moderne ; dont les œuvres à trois cinquante traînent chez tous les libraires, sont amusantes et faciles à lire, et réunissent toutes les conditions propices pour satisfaire le lecteur superficiel. Et l'on a pillé Berlioz. C'est peut-être pourquoi, en face du grand choix de notes sur *Armide* qu'il existe, et du peu de diversité des informations que j'ai recueillies dans la presse belge ces jours derniers, je me suis plu — à l'usage de certains de mes collègues — à élaborer modestement la rapide notice bibliographique qui suit.



On connaît les violentes polémiques qui saluèrent en France l'apparition des dernières tragédies de Gluck sur la scène de l'Académie royale de musique. Avec *Armide* la querelle arriva au plus haut point. *Armide*, en effet, réconciliait les lullistes exaspérés avec les bouffons, et provoquait spontanément une recrudescence considérable de discussions et de discordes. La collection des écrits du temps est fatalement incomplète ; et pourtant on pourrait former toute une bibliothèque des pamphlets qui nous sont restés. M. Henri de Curzon, dans un des derniers numéros du *Guide musical*, ne relève pas moins de dix-huit lettres, articles et couplets satiriques, parus à propos d'*Armide* dans une seule revue de l'époque, en l'espace de trois mois ; en ajoutant à cela le produit d'une collaboration régulière de l'anonyme de Vaugirard (Suard) au *Journal politique et littéraire*, les nombreux articles du *Journal de l'Europe* et les incisives chroniques du *Mercure de France*, on arrive à un chiffre considérable. Les pamphlets qui furent répandus dans le public ne sont pas moins nombreux. Le recueil de l'abbé Leblond : *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la Musique par M. le chevalier Gluck* (Naples et Paris, 1781), tout en étant fort complet, ne contient que les écrits les plus importants : ceux de Gluck, du Roullet, Arnaud, J.-J. Rousseau, Suard, Framery et Marmontel. Des autres on trouvera une liste très complète au *Supplément* de la *Biographie générale des musiciens* de Fétis (Gluck).

En face de toute cette polémique on comprend la difficulté de définir le mobile initial de cette agitation musicale de la fin du XVIIIe siècle. On ne voit pas au juste à qui ces fougueux pamphlétaires en ont, et où ils veulent en venir. La querelle des piccinistes et des gluckistes est un dérivé de la querelle des bouffons, les ingénieux paradoxes de Diderot en moins. Ces disputes n'ont en réalité aucun motif musical. Elles roulent sur les sujets vagues, indéfinis, de l'esthétique du temps, et n'amènent aucun argument sérieux en faveur ou en défaveur de l'un ou l'autre des partis. Leur lecture est en somme assez monotone. De l'exposé théorique des éléments de la mélodie, on en est venu petit à petit aux gros mots, et c'est bien plus des injures que l'on lit à la place de réfutations savantes et soignées. Les bouffons, Marmontel en tête, s'ingéniaient plus à défendre ce pauvre Piccini, qui fait là bien piètre mine, qu'à discuter la musique. Suard et l'abbé Arnaud, de leur côté, se lancent dans des considérations métaphysiques, et par leur maladresse font souvent plus de tort que de bien à leur héros. Pour Grimm et Rousseau, c'est la question du langage français dans

ses rapports avec la musique qu'ils ont envisagée pour finir par exalter, sous des pseudonymes divers, l'art de celui qui réfutait pratiquement leurs discours. En publiant la partition d'*Alceste*, Gluck avait mis le pied dans l'engrenage de la discussion théorique, et, moins bon dialecticien que Rameau, qui avait fait de même, ce n'est point par ses écrits qu'il a triomphé. Au point de vue purement musical, il ne reste rien de tout ce fatras littéraire. Jean-Jacques Rousseau, qui nous apparaît ridicule et même ignorant, fait tort à l'auteur du *Devin du village*. Les affirmations imprudentes d'Arnaud font preuve d'une complète incompétence en matière musicale. Les saillies de Marmontel font sourire. Le sérieux imperturbable au milieu duquel La Harpe déroule ses théories fantaisistes montre l'inanité de la critique du temps, et si seuls les arguments de Suard paraissent sérieux, ses écarts de langage ne gâtent que trop l'effet qu'ils auraient produit si les opinions n'eussent été préconçues. En un mot, la guerre entre piccinistes et gluckistes fut l'invasion de la littérature dans le domaine de la musique. Elle retarda l'éclosion d'œuvres complètes et raisonnées, comme celles que Mozart et Spontini ont données par la suite. Elle fut néfaste au point de vue critique, en divisant deux coteries qui eussent condensé leurs énergies et produit quelque chose de convenable. Elle jeta le discrédit sur la science musicale française, qui devint en Allemagne l'objet d'une risée et d'une réprobation générale. Il suffit de lire les notes que Forkel publiait alors dans la *Musikalisch kritische Bibliothek* pour être fixé à ce sujet et pour regretter les errements odieux des bouffons tapageurs (1).

Les écrits secondaires du temps donnent, d'un autre côté, fort peu d'informations intéressantes. Les *Lettres* de Rousseau à Corancez, de Grimm à Diderot, le *Cours de littérature* de La Harpe et les *Mémoires secrets* de Bachaumont ne parlent qu'indirectement de Gluck et de son *Armide*. Les timides réserves d'Escherny et les anecdotes qu'on retrouve à ce sujet au cours des *Mémoires* de Grétry compensent de leur côté l'ampleur fastidieuse des louanges que Burney dans *The present state of music in France and Italy* consacre à celui qu'il appelait, un peu pompeusement, le « Michel-Ange de la musique ».

Ce n'est que quelques années plus tard qu une critique sérieuse s'empare du sujet. En 1805, Weber avait donné *Armide* à l'Opéra de Berlin (2) et cet événement fut le point de départ en Allemagne d'une lente et minutieuse étude de l'œuvre et des théories de son auteur. L'Allemagne était alors le pays de la vraie critique musicale. A cette époque, où la production littéraire n'atteignait pas la dixième partie de ce qu'elle est aujourd'hui, il se publiait en fait de littérature musicale deux fois autant d'ouvrages qu'à présent. Sous l'impulsion de Prinz, de Mattheson, de Forkel, la musicologie avait pris une telle extension qu'elle étendait déjà le simple domaine musical, à la métaphysique avec Lessing, Leibniz et Hégel, aux mathématiques avec Mitzler, Euler et Bernouilli. Ici se passe un phénomène intéressant. Nous avons vu plus haut l'insignifiance des discussions de Paris, et le mal qui en résultait pour le théâtre lyrique. Or, par un effet indirect et bien involontaire, ces querelles tapageuses eurent un utile retentissement en Allemagne. En effet, Klopstock et Herder prirent l'argumentation gluckiste pour leur compte, et provoquèrent de l'autre côté du Rhin une polémique identique, mais plus sérieuse et mieux définie que la précédente Il en résulta un déblayage, inconscient peut-être mais nécessaire, de ces bons vieux maîtres de la tablature liturgique, une plus exacte compréhension de ce que doit être le style dramatique, et une préparation

(1) *Ueber die Musik des Ritters von Gluck.*
(2) Schneider. *Geschichte der Oper in Berlin.*

heureuse de la « musique galante » d'où sont sortis, malgré tout, Haydn et Mozart.

La critique spéciale prit une voie historique. Parmi les écrits sur Gluck et son œuvre, le recueil des lettres que Siegmeyer publie en 1825 sous le titre : *Ueber den Ritter Gluck und seine Werke*, prépare déjà les livres plus contemporains et plus importants d'Anton Schmid (*Christoph Willibald Ritter von Gluck*. Leipzig, 1854), de A.-B. Marx (*Gluck und die Oper*, Berlin, 1863, 2 vol.) et plus tard de Cf.-H. Bitter (*Die Reform der Oper durch Gluck*. Brunswick, 1884). Ces volumes fort complets sont certainement les meilleurs qu'on ait publiés sur la question gluckiste. Ils envisagent le maître au plus profond des phases aventureuses de sa vie et de ses œuvres, mais, ce qui pourrait être un tort, déduisent trop exactement, de ses séjours en divers pays, les influences possibles qui ont provoqué ses méthodes. C'est ici l'esprit systématique des Allemands qui agit. Diviser exactement la carrière de Gluck en trois parties : italienne, viennoise et française, me paraît illogique ; aussi rencontre-t-on à certains passages, — dans Marx surtout, — de réelles subtilités qui doivent démontrer que *Telemaco* — qui se rapproche incontestablement d'*Armide* — relève de l'esthétique italienne ou que la première *Alceste* ressemble au mélodique *Paride ed Elena*, qui date à peu près de la même époque.

En France, la polémique gluckiste eut de tout temps un certain caractère de combattivité. *Armide* avait quitté le répertoire de l'Opéra en 1827, et l'italianisme de Rossini triomphait à sa place. Il y eut bien de-ci de-là quelques auditions de Gluck au concert, quelques pages hâtives et accidentelles à son sujet, dans les chroniques de Castil-Blaze, de Scudo ou de Fétis ; mais, jusqu'en 1858, on en parla en réalité fort peu. Il fallut l'étude intéressante que le président Troplong publia sur *Armide* dans la *Revue contemporaine* du 31 décembre 1858 pour ranimer les esprits. En amateur délicat et éclairé, il rendit hommage aux beautés de l'œuvre oubliée ; il l'étudia dans ses détails, plutôt comme quelqu'un qui aime la musique qu'en homme qui la sait, et réveilla bien involontairement la discussion du passé, dans laquelle Berlioz se lança à corps perdu. Mais amenée sur un terrain sérieux, *Armide* devait renaître. C'est en vain qu'un autre sénateur influent, le prince Poniatowski, voulut lui opposer la *Semiramide* de Rossini et le *Trovatore* de Verdi ou que Scudo fulmina contre Gluck dans la *Revue des Deux Mondes* (1), la question, définitivement posée, ne devait se résoudre qu'à une réalisation pratique de l'œuvre sur une scène subventionnée. Rien ne résista, en effet, aux vigoureuses diatribes de Berlioz, et les « Polonius imbéciles » qui n'aimaient pas la musique de Gluck et qu'il maltraitait dans ses feuilletons, restés légendaires, eurent cette fois le dessous. Le « despote doux et rêveur qui régnait sur la France », comme dit Gevaert, s'intéressait à la question, et trois ans plus tard, en 1862, Perrin fut chargé de monter *Armide* à l'Opéra. On ne sait que trop ce qui empêcha l'exécution d'un si beau projet.

Peu d'études importantes parurent sur *Armide* à cette époque. Celles qui répètent les choses déjà mieux dites ne doivent pas être citées ; aussi je ne vois en réalité que les quelques critiques de Berlioz qui méritent mention ; encore, disséminées au travers de ses volumes, ne traitent-elles que de sujets particuliers (2). Ici, pourtant, j'ouvre une parenthèse, et je tiens à établir un parallèle intéressant. A cette époque, Wagner écrivait en Suisse ses *Lettres* sur la musique, et inondait la presse spéciale d'outre-Rhin de ses notes critiques souvent contestables, mais toujours originales. Berlioz

(1) Il y a là quelques chroniques qu'il est très intéressant de relire.
(2) *Mémoires. A travers chants.*

et Wagner partent d'un même culte pour Gluck, et aboutissent à des conclusions différentes. Ces deux hommes qui, faits pour s'entendre, ne se comprirent jamais, étalent involontairement dans leurs divergences d'opinions le profond désaccord de leur tempérament. Berlioz adorait Gluck. Il voyait en lui le précurseur de cette musique de Weber et Spontini qu'il aimait et ne lui ménageait pas les louanges. Richard Wagner, de son côté, aimait Gluck, le respectait, mais ne lui reconnaissait que des qualités strictement musicales. On a dit que la préface d'*Alceste* était le point de départ de la réforme de Bayreuth, et appelé Gluck le fondateur du drame musical. Les engouements wagnériens ont donné libre cours à cette opinion erronée ; aussi de ceux qui acclamaient hier *Armide* à l'Opéra ou bien à la Monnaie, combien applaudissaient par snobisme un supposé drame musical à la façon de *Tristan* ! Or dans ses *Gesamelte Schriften*, que ce soit à propos d'*Iphigénie*, de l'ouverture, ou d'une simple discussion d'esthétique, Richard Wagner ne manque aucune occasion de jeter la pierre à son rival (1). Ces passages, malheureusement perdus au milieu du fouillis exubérant de dix longs volumes, méritent une étude spéciale plus approfondie. Ils établissent nettement la distinction qn'il y a entre le drame musical symphonique et la tragédie chantée avec accompagnement d'orchestre, telle que la réalise si complètement Gluck, dans ses dernières productions. Wagner fait de la musique un art qu'il présente adéquat à la parole et aux circonstances du drame. Gluck, différemment, unit la musique à la parole, lui subordonne le drame, et fait ce qu'on peut appeler de la musique dramatique, ce qui n'est pas du tout la même chose. C'est d'une comparaison raisonnée des deux points de vue critiques de Berlioz et de Wagner qu'une plus juste compréhension de l'œuvre dont nous parlons peut s'obtenir. Je la recommande vivement aux intéressés de la question.

Il reste encore à mentionner le remarquable travail que M. G. Desnoiresterres a publié quinze ans plus tard sur *Gluck et Piccini*. C'est une étude qui, si elle n'est pas musicale, n'intéresse pas moins l'histoire de la musique au XVIII[e] siècle. C'est le volume qui raconte le plus délicieusement la querelle entre piccinistes et gluckistes, avec ses détails anecdotiques et amusants. Le caractère frivole et enthousiaste du temps y est clairement posé, et le dilettantisme qui faisait s'insurger une moitié de Paris contre l'autre, à propos d'un récitatif ou d'une ariette, semble tout naturel dans ce milieu léger que M. Desnoiresterres contourne avec joliesse. Je cite encore le volume concis que M. Barbedette a édité sur *Gluck, sa vie, son système et ses œuvres*, dans la collection du *Ménestrel* en 1882, et un ouvrage anglais du meilleur aloi, *Gluck and the Opera*, de M. Ernest Newman, le seul, je crois, qui résoud la question gluckiste d'une façon historique, et pose le problème de l'opéra, dans ses milieux, ses ambiances et son époque. En un mot, quoique bien fournie, la critique de Gluck n'est pas complète. Les ouvrages sont trop longs, trop systématiques ou bien trop exclusifs. Il reste d'ailleurs toute une bibliothèque de volumes spéciaux que je n'ai pas cités, afin de ne pas surcharger cette chronique : les *Lettres sur la danse et les ballets*, de Noverre (Lyon, 1760), *Dell' opera in musica*, de Planelli (Naples, 1772), l'essai d'Artéaga (*Le rivoluzioni del teatre musicale* (Venise, 1785), qui a été traduit en allemand, et les volumes plus récents de Reissmann : *Christoph Willibald von Gluck* (Leipzig, 1882), de Coquard sur *la Musique française depuis Rameau*, sans oublier le fort beau travail de Ludwig Nohl, *Gluck und Wagner* (Munich, 1870). Mais il

(1) Voir particulièrement *Oper und; Drama. Ges. schr.*, v. III, p. 237-40, (Dritte auflage).

manque dans une telle bibliographie l'ouvrage terminal et définitif qui serait pour Gluck ce que l'admirable livre de M. Schweitzer a été pour J.-S. Bach.

***

Considérée à un point de vue purement musical, l'œuvre de Gluck présente une opposition frappante avec le programme élaboré dans l'épître dédicatoire d'*Alceste*. En réalité, le maître a strictement respecté le principe et l'ordonnance de l'*opera seria*. Seul, le récitatif a été dramatisé, a pris de l'ampleur par un procédé instrumental plus brillant, et s'est libéré des exigences mélodiques de l'opéra italien. Si Gluck avait suivi ses partisans dans la réalisation pratique de ses œuvres, le drame lyrique eût été perdu. Son innovation consistait surtout à transposer la mélodie à l'orchestre afin d'intensifier vivement la déclamation des paroles. Tout ce qu'il y a d'original dans *Armide* : le duo d'Armide et Hidraot au premier acte, l'air de Renaud au deuxième, le duo du quatrième (*Redoublons nos soins*), sont des exemples de l'application de ce procédé. Partout c'est l'orchestre qui forme la trame mélodique, et ce sont ces phrases instrumentales qui remplacent les trémolos, les longues tenues, les accords plaqués qu'on rencontre dans les œuvres précédentes du maître. La science musicale de Gluck est, de plus, peu étendue. On connaît les appréciations sévères de Haendel à l'égard de son contrepoint. Mais il est clair que cette pauvreté d'argumentation harmonique a facilité, chez lui, la réforme du théâtre, que la technique symphonique lourde et savante de Haydn et Haendel aurait difficilement réalisée. C'est par cette simplicité, plus obligée que voulue, que le récitatif a acquis son expression ; mais c'est par une science fouillée, une connaissance approfondie de la valeur et de l'emploi des instruments que Gluck a pu étendre cette expression à la monotonie du récitatif. Ce qu'il a pu tirer de l'orchestre restreint d'alors est surprenant ; c'est à dater de lui que l'instrument devient un vrai moyen expressif, un facteur réel, dramatique et passionné qui trouve sa raison d'être en lui-même tout comme le virtuose ou le chanteur florentin, et que les combinaisons orchestrales prennent leur essor vers Mozart, Beethoven et Weber.

Il existe sur l'œuvre de Gluck, musicalement considérée, un ouvrage complet : c'est le *Catalogue thématique* de M. Wotquenne. Ce bénédictin laïque, qui est secrétaire au Conservatoire de Bruxelles, a réuni en un volume les fruits d'une lente et patiente étude des travaux de l'auteur d'*Armide*. Ce qui est louable avant tout, dans un tel ouvrage, c'est sa grande sincérité artistique. M. Wotquenne n'y a pas seulement fait preuve d'une érudition complète, mais d'une érudition raisonnée ; c'est-à-dire qu'il a préféré écarter les mauvais textes et omettre les partitions tronquées, dans la partie explicative de son livre. En musique, plus peut-être qu'en tout autre art, il n'y a pas de demi-mesures. Toute hérésie est un crime. Il faut un respect sincère de l'exactitude et de la vérité pour transcrire une page de maître ; justifier des dissonances de Beethoven en invoquant sa surdité est aussi odieux que de représenter *Armide* avec des surcharges et des fautes, comme on le fit dernièrement à l'Opéra. C'est ce que connaît M. Wotquenne, aussi son travail est-il un hommage pour ceux qui ont apporté une respectueuse contribution au génie de Gluck et propagé ses œuvres.

Du catalogue thématique ressort clairement la justification des réflexions qui précèdent. On y découvre de quelle façon une œuvre telle qu'*Armide* a été construite. La pauvreté d'invention et la méthode vraiment italienne du maître se font jour à chaque pas. *Armide*, l'opéra le plus expressif, le mieux ordonné, le plus vivant, celui qui expose peut-être le plus clairement cette subordination adéquate du drame à la musique, n'est en lui-même qu'une habile combinaison d'airs, d'ariettes et de récitatifs évo-

qués des œuvres précédentes du maître. L'*Ouverture*, presque entière, se retrouve en divers passages des *Feste d'Apollo* (1769) et de *Telemaco* (1765). Au premier acte, M. Wotquenne retrouve deux airs, l'ariette de Sidonie : *Vous troublez-vous d'une image légère*, et l'arioso d'Hidraot : *Pour vous quand il vous plaît*, qui proviennent de *Paride ed Elena* (1769) et de *Tedide* (1760). Au second, après l'introduction orchestrale qui prélude la deuxième scène et qui vient de *Telemaco*, le duo d'Armide et Hidraot : *Esprits de haine et de rage*, développe un thème familier à Gluck, qu'on retrouve d'ailleurs cinq fois dans son œuvre ; en 1744, en 1747, 1752, 1765 et enfin en 1777 dans *Armide*. Le troisième acte, que l'on considère comme le plus beau de l'ouvrage, est entièrement fait d'adaptations étrangères. On connaît la petite légende de Castil-Blaze à propos de l'invocation à l'Amour, en quatre vers, que Gluck inspiré ajouta de sa main au poème de Quinault. En réalité, l'inspiration y était pour peu de chose, et la prière monodique, si vibrante et si belle : *O ciel, quelle horrible menace*, vient bien simplement d'un air de *Paride ed Elena*. La scène dansée des Furies est entièrement tirée du ballet de *Don Juan* (1761). L'évocation : *Haine implacable*, se retrouve dans une ariette d'*Artamene* (1742) et dans l'*Innocenza giustificata* (1755). Dans *Telemaco* il est facile de découvrir le dialogue entre la basse et le chœur : *Plus on connaît l'amour et plus on le déteste*, qui provient également d'un air d'*Ippolito* (1745). Le serment des Furies : *Amour, sors pour jamais*, est travaillé d'un thème de *Telemaco* et de *Feste d'Apollo*. La Bacchanale, c'est l'ouverture transposée de l'*Ivrogne corrigé* (1760), alors que le beau chœur : *Sors du sein d'Armide*, vient de la même source. Quant au finale de cet acte, l'air avec chœur : *Suis l'Amour puisque tu le veux*, il vient de *Telemaco* et d'une aria de *Paride ed Elena*. Dans de moins grandes proportions, il en est de même des actes suivants. Le duo final du quatrième : *Fuyons les douceurs dangereuses*, est tiré de l'*Innocenza giustificata*, et au cinquième on retrouve dans le chœur dansé : *Les plaisirs ont choisi pour asile*, une page du *Cadi dupé* (1761), et dans la sicilienne de flûte du divertissement, le thème principal du ballet de *Don Juan*.

Ce truquage étonnant, qui surprend tout d'abord, n'est pas au désavantage de Gluck, qui n'en reste pas moins le plus beau musicien français — de l'école française, je veux dire — du XVIIIe siècle. Il ne démontre qu'une chose : c'est la pauvreté d'imagination directe chez le maître. En effet, sitôt un thème découvert, son développement lui est facile et les circonvolutions ne l'effrayent plus. L'ordonnance de ses morceaux à ce point de vue est d'ailleurs typique. Gluck ne copie pas intégralement ses thèmes précédents ; il va les rechercher pour en faire simplement, en une, deux ou trois mesures, le motif initial du passage nouveau. Je donne ici un exemple de ce façonnement : le passage final du 3e acte d'*Armide* qui débute par :



se retrouve dans :



de *Paride ed Elena* (acte IV), et le thème mélodique provient lui-même de cette simple phrase de *Telemaco* (acte II) :



qui apparaît pour la première fois douze années auparavant. On s'étonne alors à juste titre de cette continuité dans le développement d'*Armide* et de la cohésion musicale qui coordonne entre elles toutes les parties.

Les partitions d'*Armide* existent malheureusement en un assez grand nombre. C'est un tort, car elles diffèrent toutes les unes des autres ; ce qui prouve qu'un ouvrage peut se transformer, même en l'espace d'un siècle, et qu'il y a parfois des écrivains de second ordre qui transposent l'œuvre ou bien qui l'adaptent au goût du temps. C'est Cherubini qui italianisait Gluck, et ajoutait des trombones pour renforcer la basse à la scène des Furies ! On sait, par Berlioz, l'état lamentable dans lequel se trouvaient les partitions de Gluck, et l'infinité de ratures et d'ajoutés étrangers qui en rendaient la lecture difficile. De plus, on sait que la notation musicale du XVIII[e] siècle était autre que la nôtre, et que si les signes étaient les mêmes, leur agencement différait. De ce temps-là, la partition principale, autrement dit, le cahier qui devait servir au chef d'orchestre, ne marquait que la mesure des temps, et les notes principales de chaque instrument, de façon que celui qui battait la mesure ne connaissait qu'approximativement les passages que le soliste devait jouer; les parties instrumentales seules étaient soignées. Il en résulte que la partition du chef, incomplète, servait uniquement comme régulateur rythmique et mélodique. Ceci est une des causes de la grande désorganisation qui a régné dans la mise au point des partitions de Gluck. Il en est advenu une foule d'hérésies frappantes, surtout dans la partie d'accompagnement, et une mauvaise rythmique de l'œuvre que les gluckistes les plus sincères, — MM. Saint-Saëns et Damcke, dans l'édition Pelletan — n'ont pu enrayer. Ils eurent le tort de ne se baser que sur la partition d'orchestre, et de remplacer les passages vides par l'accord parfait complet, pour maintenir la tonalité. Une autre faute, du plus mauvais aloi, que je reproche aux éditions Litolff et Peters, c'est le point de vue uniquement vocal auquel le copiste s'est placé. Elle a amené la transformation des notes d'harmonie en appoggiatures barrées, ce qui transforme le rythme et donne aux pages les plus majestueuses un aspect hybride, sautillant et sévère à la fois, d'ailleurs du plus mauvais goût. J'en donne un exemple rapide (*Armide*, acte II, sc. V, Monologue) :



qui montre incontestablement que c'est dans Gevaert qu'on rencontre la transposition exacte.

M. Gevaert est renommé pour ses partitions de Gluck. Son travail suivi et éclairé n'a rien laissé échapper de ces subtilités. Il a reconstruit *Armide* sur les parties spéciales des instruments qu'une à une il a colligées, lorsqu'il était directeur de musique à l'Opéra. On sait l'histoire du beau projet de remonter *Armide* que Perrin avait eu, et qui après dix ans

devait avoir sa réalisation dans des conditions d'interprétation vraiment exceptionnelles. L'*Armide* que la Monnaie de Bruxelles représente aujourd'hui est celle que l'Opéra eût donnée sans l'année terrible. C'est l'*Armide* de M. Gevaert. Aussi se présente-t-elle purgée de toutes les hérésies qu'on a vues à l'Opéra l'année dernière. M. Gevaert a longuement exposé dans sa préface par quelles circonstances le chef-d'œuvre devait revoir le jour en 1870, mais il n'a pas dit après combien d'efforts et d'études il était parvenu à reconstituer ces pages que Gluck avait laissées à la postérité. Il n'a pas dit non plus que son ouvrage était définitif, car les textes originaux sont perdus, et que son travail d'il y a quarante ans a sauvé un chef-d'œuvre de l'oubli. On connaît l'anecdote : elle est piquante et triste. Le *Guide musical* l'a racontée dernièrement (1). C'était pendant la Commune de Paris. On devait donner un concert aux Tuileries, et le maître de musique improvisé, l'admirable pianiste d'aujourd'hui, Raoul Pugno, devait diriger le chœur du quatrième acte d'*Armide*. Les partitions avaient été, pour les études, transportées de l'Opéra au palais des anciens empereurs ; on les y laissa, et moins d'un mois après, les troupes de Versailles entraient dans Paris et les Tuileries flambaient. Le vieux chef-d'œuvre était perdu. Heureusement qu'un homme avait veillé et gardait dans son bureau du Conservatoire de Bruxelles la copie des manuscrits du vieux maître allemand. Il rendit un monument à l'humanité, et reconstitua cette année, à Bruxelles, l'*Armide* telle qu'elle avait été conçue, avec toutes ses beautés et toutes ses fautes, et telle qu'elle vivra dans l'avenir.

PAUL GROSFILS.



COURRIER DE STUTTGART

Il y a des personnes singulières. On écrit beaucoup à Mlle Wiborg ; à la suite de mon article du 1er novembre, on m'honore aussi de missives, qui ne sont vraiment pas raisonnables. Ces personnages menacent la cantatrice Wiborg de leur haine ; et ils rappellent eux-mêmes, au théâtre, huit fois Mlle Wiborg (dans la *Walkyrie*) et seulement trois fois Mlle Anna Sutter (dans *Carmen*). Mlle Elisa Wiborg a donc un grand avantage sur Mlle Sutter. Ensuite, on me reproche ce fait. C'est bizarre. Les gens, et surtout les jeunes gens, ne savent pas ce qu'ils veulent. Et moi, critique, je dis que les deux cantatrices, — exquises toutes deux, — chantent très bien, — mais Mlle Wiborg est plus admirée. Car neuf rappels sont plus que trois. Ce n'est donc pas ma faute. Je ne peux provoquer les applaudissements, parce que je suis critique. Et encore ! Qui sait ? Et les critiques, même celles du sous-off, n'ont jamais protesté contre la cantatrice Wiborg.

Car la critique dramatique ne s'occupe, généralement, que de ce qu'elle voit et entend sur la scène, et non pas de bruits de coulisses bien incertains. Ceux qui n'admirent pas Mlle Wiborg devraient le lui dire et non pas lui envoyer des lettres anonymes et menaçantes. Ces gens-là manquent un peu de courage et de culture. Il y en a de la « Haute ». On ne peut que les blâmer. Ceci s'applique aussi à ces jeunes gens qui ont eu des accès de folie en lisant mon dernier article. Je ne veux pas examiner la nature de leur folie, mais, en tout cas, ils se sont bien compromis en croyant que le directeur des théâtres royaux, M. le baron Putlitz, voudrait supprimer la

(1) Le *Guide musical*, 16 avril 1905, n° 16.

liberté de la critique. M. le baron vient de m'écrire qu'il n'exercera aucune pression sur un critique et que la critique est libre. M. le baron, qui a une très grande expérience et une science théâtrale qui n'est pas ordinaire, ne défend aucunement à un critique de parler de son théâtre dans des journaux étrangers. Non, au contraire, M. le baron est assez libéral pour supporter ces critiques, et ce n'est pas lui qui nie la valeur de la critique dans un journal parisien. Mais il faut qu'on critique son théâtre sans parti pris ; autrement ce ne serait plus de la critique, mais du bavardage inutile. Et le théâtre de M. le baron peut bien supporter quelques petits coups de la part de la critique, car il est un des premiers de l'Allemagne, malgré ces jeunes gens qui en doutent. M. le baron fait tout pour satisfaire sa clientèle et le bon Dieu, mais il y a des limites où il se heurte. Il ne faut pas exiger l'impossible, parce que le directeur de ce théâtre est précisément un baron, et il ne faut pas décourager les acteurs et leur couper les moyens de se développer. Je parle, par exemple, dans ce moment, de Mlles Hieser, Bommer et Dietz. Mlle Hieser a chanté le rôle de Fricka dans la *Valkyrie*, donnée en l'honneur de la reine de Hollande. C'est la première fois, cette saison, qu'elle avait un grand rôle. Cette artiste perdra l'habitude de la scène, si M. le baron lui coupe ses rôles. Il est absolument nécessaire que Mlle Hieser chante dans la *Légende de sainte Elisabeth*, donnée pour l'anniversaire de la naissance de Liszt. Le chœur a été admirable, mais Mlle Schoenberger tenait deux rôles, celui de la belle-mère et celui d'un ange. Et Mlle Hieser ne chantait pas non plus dans *Terre basse*, de M. d'Albert, ni dans les *Joyeuses commères de Windsor*, où M. Emile Holm et M. Frické ont été grandioses. Elle ne jouait pas non plus dans *Martha*, où MM. Peter-Muller et Holm brillaient ; elle ne chantait pas dans la *Fille aux violettes*, où M. Félix Decken imite à ravir la belle Otéro ; elle ne chantait pas dans la *Chauve-Souris*, où Mlle Bommer a été la plus belle et la plus véritable Rosalinde. Mlle Bommer, qui nous faisait bien du plaisir dans l'opérette *Dorothée* d'Offenbach, en même temps que Mlle Dietz, qui dans les *Huguenots* a, en page, de très jolies jambes, cette petite Mlle Bommer, dis-je, vous montre le véritable art du chant. Elle est un nouvel exemple pour l'art de son professeur du Conservatoire, M. Frické. L'opéra a donné aussi la *Muette de Portici*, la *Juive*, *Cavalleria rusticana* avec Peter-Muller. Mlle Hieser a été privée aussi de son rôle dans cette pièce. J'espère qu'enfin Mlle Hieser ne sera plus négligée par la direction. M. Jean Islaub me semble être un très bon chanteur. On l'occupe fort peu ; M. Neudoerffer devrait chanter davantage, car il a été toujours, par exemple dans les *Contes d'Hoffmann*, inattaquable. Le 1er novembre on a lu le contraire, c'est une erreur très regrettable. Je m'excuse auprès de ce grand artiste, c'était probablement l'erreur du « typo ». M. Neudoerffer a su, lui-même, s'il en était ainsi.

Il y avait un grand nombre de concerts, par exemple les concerts de l'orchestre *Keim*, de MM. Rückbeil et Seyffardt, de l'orchestre de M. Rückbeil et de celui de Karl Pohlig. Mme Rückbeil-Hiller est la plus brillante cantatrice de l'Allemagne. MM. Benzinger et Dunn ont joué du piano, Mlles Benk ont bien chanté. Et M. Dunn, surtout, est un merveilleux pianiste. Je parlerai de lui la prochaine fois. M. Serato, violoniste de Paris, et la belle Otéro, ont eu le plus grand succès jusqu'à présent. M. Serato a été tellement admiré pour son jeu le plus exquis du monde, qu'il est impossible de rêver plus d'enthousiasme que celui que le public du très beau concert du *Liederkranz* a dépensé en son honneur. M. Serato est un très grand artiste, il est « le Risler du violon ».

« Sous-Off. »

ÉCHOS

L'Almanach des Amateurs (*The Musiclovers Calendar*) sera en vente, à partir du 15 décembre, aux bureaux du *Mercure musical*. Cette luxueuse publication annuelle, tirée sur papier à la forme avec ornements originaux, renseignera les lecteurs sur le mouvement musical du monde entier pendant l'année écoulée, par une série d'articles sur la saison à New-York (H. E. Krehbiel), Londres (E. A. Baughan, du *Daily News*), Paris (Louis Laloy, du *Mercure musical*), Berlin (J.-C. Lusztig), Dresde (A. Noll), Milan (A. Franchetti) et Saint-Pétersbourg (N. Findeisen, du *Journal russe de musique*). De nombreux portraits l'illustreront; ce seront, pour la France, ceux de Vincent d'Indy, Claude Debussy et André Messager. Des articles fort curieux de Lawrence Gilman sur la *Musique de demain*, H. H. A. Beach sur l'*Essor de la musique*, Victor Herbert sur l'*Armée des amateurs d'Amérique*, en augmenteront encore l'intérêt. Cette publication fait le plus grand honneur à la Société américaine des amateurs (37, S.-Botolph Street, Boston Mass., U. S. A.) et au goût éclairé de l'Amérique dont elle témoigne. Et elle sera un document de premier ordre pour l'histoire de la musique contemporaine.

Matinées Danbé. — Les anciennes Matinées Danbé vont reprendre leurs intéressantes séances des mercredis au théâtre de l'Ambigu. Pour conserver tout son éclat à cette œuvre si appréciée du public, MM. Soudant, de Bruyne, Migard et Bedetti, qui représentent le quatuor de fondation de la société, ont demandé à M. Alexandre Luigini, l'éminent directeur de la musique à l'Opéra-Comique, de prendre la direction artistique de ces concerts. M. A. Luigini, autorisé par M. Albert Carré, directeur de l'Opéra-Comique, a bien voulu accepter cette proposition, montrant ainsi toute sa sympathie aux solistes distingués de son orchestre.

Pour ces séances qui auront pour titre : *Matinées musicales et populaires* (*anciennes Matinées Danbé*), on peut dès aujourd'hui s'abonner au bureau de location du théâtre de l'Ambigu. Prix des places : 2 fr.; 1 fr. 50, 1 fr. et 0,50. Abonnement sans augmentation de prix pour six ou douze seances.

La 1re séance est fixée au *mercredi 13 décembre à 4 h. 1/2*, avec le concours de Mme Marguerite Carré, M. Lucien Fugère, de l'Opéra-Comique, M. Alexandre Georges, etc.

Concerts Marneff. — Le premier concert aura lieu le mercredi 6 décembre à 9 heures du soir, à la salle de Géographie, 184, boulevard Saint-Germain. Cette séance sera donnée avec le concours de Mme Camille Fourrier, M. Iwan Fliege, violoniste, et M. Auguste Delacroix, pianiste. Le programme, des plus intéressants, comporte des œuvres de Beethoven, Schumann, Chopin, Max Bruch, Saint-Saëns et Debussy.

La Société Bach donnera son second concert le samedi 9 décembre; au programme, entre autres œuvres non encore entendues à Paris, le *Choix d'Hercule*. Répétition générale publique le vendredi 8, à 4 heures.

Fondation Bach. — Le premier concert de la saison aura lieu le 15 décembre prochain, à la salle des Quatuors Pleyel. Rappelons que cette intéressante société a pour objet de faire connaître non l'œuvre de Bach seulement, mais aussi celles des maîtres du XVIIe et du XVIIIe siècle. C'est ainsi que Corelli, Couperin, Francœur, Haendel, Leclair, Locatelli, Purcell, Rameau, Torelli, Lulli et Gluck ont déjà figuré à maintes reprises sur

ses programmes. En outre, la société publie les œuvres exécutées, et chaque membre fondateur a droit à un exemplaire : tous ceux qui savent combien on aime à lire ce qu'on a pris plaisir à entendre goûteront fort cette combinaison. Le directeur de la Fondation Bach est M. Charles Bouvet, l'éminent violoniste.

Bruxelles. — Deux événements musicaux intéressants parmi tant d'autres négligeables. A la Monnaie, la première d'*Armide* a été un succès. Il est vrai qu'à tous les points de vue l'interprétation est de premier ordre. L'œuvre s'y présente dans des conditions plus respectueuses et plus adéquates qu'à l'Opéra. C'est d'ailleurs au plus sincère et au mieux informé des gluckistes, M. Gevaert, que nous devons une telle reconstitution. Mme Litvinne personnifie Armide avec une assurance et une continuité surprenantes. Les principaux rôles tenus par Mmes Bourgeois, Maubourg, Carlhant, Das et MM. Bourbon, Laffite et Alchevski, méritent autant d'éloges. L'orchestre de M. S. Dupuis, les ballets, les décors, tout a fort bien marché. Bref, un succès très brillant et vaillamment mérité.

M. Ernest Clessen publie chez Schott frères, à Bruxelles, une anthologie complète des *Chansons populaires des provinces belges* (prix 6 francs) qui intéressera au plus haut point les folkloristes de la musique. De nombreuses notes et une préface détaillée ajoutent beaucoup de renseignements utiles à cet ouvrage. Nous en reparlerons plus amplement, car il le mérite.

Lyon. — Nous ne voudrions pas, en nous étendant sur les débuts de la saison lyrique à Lyon, décourager le lecteur et lui inspirer la fâcheuse résolution d'oublier à l'avenir les comptes rendus de notre bonne ville. On nous présente, à côté d'excellents artistes comme Mmes Jannssen et Maria Gay, MM. Jérôme, Verdier, Dangès, des éléments insuffisants qui secondent mal les protagonistes. La tenue fâcheuse des chœurs et la mise en scène peu soignée achèvent de compromettre le succès de nouveautés comme *Aïda*, l'*Africaine*, les *Huguenots*, etc.

La saison musicale du moins nous promet des soirées satisfaisantes, si l'on en juge par la merveilleuse bonne volonté des organisateurs. La *Société des grands Concerts*, activement dirigée par M. Witkowski, prépare certainement un début éclatant au concert du 28 novembre, avec le concours d'Isaye. La *Symphonie classique*, œuvre de jeunes, qui réunissait à son dernier concert plus de soixante-dix amateurs, la *Schola cantorum*, la *Symphonie Lyonnaise*, ont repris leurs travaux.

Les sociétés de musique de chambre (Quatuor Rinuccini, Société de musique ancienne, concerts de la *Revue musicale*) nous font espérer de bonnes exécutions.

En résumé, pour ce qui regarde les efforts individuels, on a tout lieu de constater à Lyon un mouvement musical méritoire.

Nancy. — Grand succès pour Mlle Gavelle, qui a chanté avec beaucoup de vigueur et de sentiment le rôle d'Elvire dans *Don Juan*, fort bien monté d'ailleurs par M. Mirel. On nous annonce le prochain mariage de Mlle Gavelle avec M. Paul Minssart, l'excellent violoncelliste des Concerts Colonne. Toutes nos félicitations à ces deux artistes égaux en talent.

Nantes. — La saison promet d'être d'un intérêt exceptionnel cet hiver, grâce à une nouvelle société, l'*Association des concerts historiques de Nantes* (chœurs et orchestre : 70 exécutants) ; placée sous le haut patronage de MM. Gabriel Fauré et Vincent d'Indy, dirigée par M. Fr. de Lacerda, de qui son maître Vincent d'Indy disait un jour : « Il est né chef d'or-

chestre », cette société fera connaître ici une sélection d'œuvres anciennes et modernes que l'on n'a jamais l'occasion d'entendre en province : Schütz, Corelli, Bach, Leclair, Rameau, Beethoven, Fauré, d'Indy et Debussy figurent à ses programmes. Le concert d'inauguration aura lieu le 29 décembre.

Avec un chef aussi éprouvé que M. de Lacerda, on ne peut douter du succès de cette généreuse et sérieuse entreprise.

L'Argus de la Presse envoie cette année à M. Loubet son dernier album présidentiel. Adresse : la Bégude de Mazenc.

Le sottisier musical.

« La nomination de M. Pierre Lalo dément le vers de Boileau :
La critique est facile, mais l'art est difficile. »
(*Le Monde musical*, 15 novembre, page 277.)

« Connaissez-vous des exemples de la modulation suivante (*ut* naturel majeur à *sol* bémol majeur), qui produit, au moins comme transition, un si bel effet, quand elle est confiée aux cuivres :  ? »

(*La Revue musicale*, 15 novembre, page 530.)

PAN.

PUBLICATIONS RÉCENTES.

Raoul Bardac : *Cinq mélodies*, Paris, Demets.
— *Trois stances* (Jean Moréas). Paris, Demets.
— *Tel qu'en songe* (Henri de Régnier). Paris, Demets.

L. de Crèvecœur : *La Fée des ondes* (Ferdinand Hérold). Paris, Demets.

Claude Debussy : *Images*, pour piano à deux mains (*Reflets dans l'eau, Hommage à Rameau, Mouvement*). Paris, Durand et fils.

Claude Debussy : *La Mer*. Trois esquisses symphoniques, partition d'orchestre. Paris, Durand et fils.

Alphonse Diepenbrock : *Deux mélodies* (Paul Verlaine). Middelburg, A. A. Noske.

Frédéric Hellouin : *Essai de critique de la critique musicale*. Paris, Joanin.

Louis Lambert : *Chants et chansons populaires du Languedoc*. 2 volumes. Paris, H. Welter.

J.-Ph. Rameau. *Diane et Actéon*, cantate pour voix seule. Paris, Durand et fils.

Carl Smulders : *Il pleure dans mon cœur* (Paul Verlaine). Middelburg, A. A. Noske.

Cornelie van Vostersee : *Chanson sentimentale* (Fr. Coppée).
— *Carnaval*, pour piano. Middelburg, A. A. Noske.

Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.



DIALOGUES DES MORTS

V

Rossini, Auber *et quelques autres.*

Rossini. — *Illustrissimo Riccardo...*

Auber. — Il n'est pas là, mais ça ne fait rien. Entrez donc, Rossini.

Rossini. — Ah ! *carissimo...* Qué *piacere !* Commane va ?

Auber. — Asseyez-vous donc, cher ami. Pas trop mal, merci, pas trop mal : toujours un filet de voix et ma laryngite, mais, que voulez-vous ? Je mourrai... ou plutôt, je suis mort avec. Et vous, mon très bon, la santé ?...

Rossini. — *Piano, piano ;* oune po meilloré...

Auber. — Vous avez été malade ? Et moi qui me demandais ce que vous deveniez depuis une huitaine.

Rossini. — Z'étais à l'innfirmérie : ouné pétite inndizestione... Mais cet Hippoucrate est oune broutal, il né sait pas mé traiter. Oussi, zé vénais... C'est bién énnouioux qué Riccardo il né soit pas à la maisone...

Auber. — Oh ! il en a pour longtemps ; un rendez-vous chez les Grecs, avec des philosophes... toute une ribambelle. Il m'a expliqué de quoi il s'agissait ; mais c'est une histoire assez compliquée et, ma foi ! comme je n'avais pas très bien compris le commencement, je vous avoue que je n'ai pas écouté le reste... J'avais un peu mal à la tête... Meyerbeer est venu le chercher.

Rossini. — Giacomo ?!

Auber. — Parfaitement. Wagner lui a fait cadeau d'une robe de chambre, et ils sont les meilleurs amis du monde. Ça vous

étonne ? Avec Wagner, vous en verrez bien d'autres. Mais vous-même, cher Rossini, je ne vous savais pas si intime chez... Riccardo, comme vous dites. Orphée aurait-il réconcilié vos Muses aux doux accords de sa lyre ?

Rossini. — Oh ! nous né causons zamais dé mousique tous les deusse. C'est loui qu'il est rèntré da ma cabane, oune zour qué zé faisais couire oune macaroni, si esquouisé qué Riccardo il m'assoura qu'il croyait rénifler les parfoumes dé Klingsor. Zé loui offris dé gouster, solémane zé n'avais pas d'assiettes. Alors, il est sourti ane riane et cinqué minoutes apréss, il ane rappourtait doué dé cez loui, mé disane qu'il méttait sa battérie dé couisine à ma dispositione. Vous n'imazinez pas tout cé qu'il ane a. Il mé fournit cé qué z'ai bésoine et zé lé régale avéqué des plats italiénnes à sé lésser les doigts. Mais, il a oussi des otres soses. Zé voulais zoustémane lé prier pour oune poco dé glycérine... et qu'il mé prétérait... cetté massine, qué vous appélez... vous savez... pour oune pétit *lavamento*.

Auber. — Ah !... son... Oui, il en a un superbe, système perfectionné.

Rossini. — *Si*, *si*. Ouné mérveillé dé la mécanique ! *Dolce*, *dolcissimo*. Hippoucrate il né counnait pas ça, loui. C'est oune vétérinaire, cet homme. Ah ! zé souis bièn déçou qué Riccardo...

Auber. — Consolez-vous, cher ami, je vais vous donner l'objet. Je sais à peu près où tout pose, ici ; car on m'y voit plus souvent qu'à mon tour. Que voulez-vous ? Ce Wagner est un drôle de corps, certes assez... biscornu quelquefois, mais, en somme, un bon diable. Il est bien amusant quand il me parle de ma *Muette de Portici :* il trouve ça « révolutionnaire ». Il m'en fait un tas de compliments dont parfois, à la vérité, je ne saisis pas absolument le sens précis, mais enfin, c'est toujours agréable, n'est-ce pas ? Et puis, il est si confortablement installé ! Je ne pourrais plus me passer de cet excellent fauteuil où je lis mes romans français. Cet animal de Wagner en a toute une collection, — sans compter du tabac à priser qui vient sûrement de la Civette... Tenez, voici l'instrument, avec un flacon de...

Rossini. — Zé né sais si zé dois, cer ami, dane l'assèncé dé Riccardo... Qué dira-t-il ?

Auber. — Bah ! il sera enchanté. Il faudrait qu'il fût bien mal luné... En tout cas, vous n'en avez pas pour trois heures. On remettra tout à sa place ; la glycérine, il en a encore six bombonnes : il ne s'apercevra de rien. D'ailleurs, je prends ça sur moi ; soyez tranquille.

Rossini. — Alors, zé mé décide. Millé fois merci, *carissimo*...

AUBER. — Mais, vous n'allez pas partir comme ça. Voyons, ce n'est pas si pressé ; vous avez bien le temps. Mais si, mais si. Asseyez-vous donc. Et qu'est-ce que vous dites de neuf ?

ROSSINI. — Oh ! pas grannde sose... A l'innfirmérie...

AUBER. — Ah ! c'est juste, mon pauvre cher. Vous en sortez ?

ROSSINI. — Dé tout à l'houre... Tiénne ! mais vous pourrez pét-être mé rènseigner là-déssous : comme zé révénais, z'avais rémarqué quéqu'ouné qui pêssait à la trouite, et zé l'ai vou ane rétirer dé l'eau oune manifique, dé douzé livres au moinns. Zé voulais lé rézoindre a faisane oune détouré cez les Grécs, mais les cémins ils né sonent pas soûrs par là...

AUBER. — Bah ? On prétend cependant que c'est un endroit des plus paisibles.

ROSSINI. — Eh bién ! oui, mais la fourêt élle est oscoure ; one rènconntré des inndividous bizarres. Zé m'étais èngazé par oune sèntier quane z'ai èntèndou rémouer et zé découvris oune couplé dane l'ommbré sous les arbres, — probablémane des *zingari* qu'ils répétaient oune rôle pour oune réprésèntatione. C'était oune éspécé dé zéannte ane lonngué cémisé plissée, assisé sour les zénoux d'oune homme qu'il était... habillé, si z'ose m'ésprimer ainnsi,... d'oune ceinntoure dé fouillaze et pouis c'est tout.

AUBER. — Notre père Adam en bonne fortune, sans doute.

ROSSINI. — Zé lé pènsais d'abord, mais il avait des sausséttes et des bouttines à élastiques. Au brouit dé mes passes, il sé rétourna avéc oune zéste si *terribile* qué, ma foi ! zé mé souis sové comme oune capone. La dame élle était dévénoue toute rouze...

AUBER. — Hé ! hé ! mais c'est très intéressant, ce que vous racontez là, Rossini. Il faudra m'y mener.

ROSSINI. — *Si*, *si*. Zé voulais vous lé démannder, *precisamente*. Vous pourrez mé présènter, si vous lé connaissez, pétêtre, par hasard.

AUBER. — Moi ? Pas plus lui que sa géante.

ROSSINI. — Oh ! none, *carissimo*. Céloui-là il m'est égal. Zé parlais dou pêssère dé trouites.

AUBER. — Ah ! Shakspeare.

ROSSINI. — Qué ? L'autoré dé l'*Othello* qué z'ai fait la mousique ? Qué zé souis conntane ! Alors, il mé donnéra des trouites. Nous irone lé voir annsamble, hein ?

AUBER. — Ne comptez pas trop sur son poisson, cher ami. C'est un ours mal léché. Il ne répond à personne, même quand on lui parle anglais. Il ignore absolument la politesse.

ROSSINI. — Oh ! ça né fait rièn, ça né fait rièn. Il né pourra

pas mé réfouser quane il saura qué z'ai fait la mousiqué dé sa piéce. Est-cé pas, nous irone, *carissimo* ? Zé souis cértaine qué... Mais, qu'est-cé qué cé tinntamarre ?

Auber. — Ça ? C'est l'orgue.

Rossini. — Oune *organo* ?...

Auber. — Comment, vous n'êtes pas au courant ? Figurez-vous que ce gros Allemand,... Barkch... Bache... — jamais je ne prononcerai ce mot-là. — Enfin, vous savez qui je veux dire, n'est-ce pas ?

Rossini. — Zé mé souviène pas dou tout lé nome...

Auber. — Mais si : Bache... Rappelez pas ? D'ailleurs, ça n'a pas d'importance. Bref, avec des roseaux, du papier roulé en tuyaux et autres ingrédients hétéroclites, il a réussi à construire un orgue mirobolant, un véritable orgue de cathédrale... Alors, connaissiez pas la nouvelle ? Il y a pourtant plus d'un mois de notre calendrier. C'est vrai que vous êtes si casanier...

Rossini. — Eh ! mone cer, one est si bién cez soi.

Auber. — Et puis, au commencement, il était plutôt embarrassé pour le faire marcher. Marsyas empêchait Olympos d'y retourner, et, avant que cet hustuberlu de Franck...

Rossini. — Frannke ? cé grane moussié à favouris qu'il régardé touzours ane l'air ?

Auber. — C'est ça même : avec des pantalons trop courts. Il s'est constitué son souffleur en pied. Depuis, ce Bache joue tous les jours et, quand les damnés du Tartare n'ont pas trop pleuré la veille et que le temps est sec, on l'entend jusqu'ici.

Rossini. — Cé né mé sammblé pas très zoli. Il n'y a pas dé méloudie... Eh ! ni d'accompagnéma none plous !.. Qué ?...

Auber. — C'est une fugue : il ne joue que ça.

Rossini. — Touzours qué des fougues ! C'est bién courioux. Cé doit être oune anciénne prémier prix dé Counsérvatoire.

Auber. — Pour ça, non ! D'après Chérubini, le bonhomme aurait des dispositions, mais c'est incohérent, braque, — et pas pour un liard de métier. Même, Halévy, qui s'y connaît, déclare que ce garçon-là n'a jamais su écrire une fugue. Néanmoins, il y a ici des gens qui l'admirent avec exaltation, et je dois dire que leur nombre ne fait qu'augmenter.

Rossini. — Cependane, one né pé guéré discouter la coumpétèncé dé Froumènthal, qu'il a fait lé famoux Traité dé Chéroubini...

Auber. — Evidemment, n'est-ce pas ? Pour moi, ces choses-là m'échappent un peu, je le confesse : c'est trop savant. Je ne m'en suis jamais beaucoup occupé là-bas.

Rossini. — Oh ! moi none plous, vous savez.

Auber. — Eh bien ! nous avons peut-être eu tort, Rossini. Le

monde est devenu pédant. De mon temps, et je frisais déjà la cinquantaine, à peine si on donnait, par-ci par-là, quelque motet de ce vieux Bache à la Société des Concerts, — il y en avait deux ou trois au répertoire, je m'en souviens vaguement, — et tous les abonnés bâillaient. Aujourd'hui, vous ne le croiriez pas, il est à la mode. Mozart affirme que ses fugues font fureur à Paris.

Rossini. — Pas poussible !

Auber. — Tandis que nous, mon pauvre ami, ratiboisés, n, i, ni : fichus !... Moi principalement. Un malheureux *Domino noir* tous les mois à l'Opéra-Comique, le jeudi de préférence, pour les collégiens : voilà mon bilan. Quant à vous : *le Barbier*, surtout en province, l'été, dans les casinos, et *Guillaume* à l'Opéra.

Rossini. — Hé! hé! mais cé n'est pas si bête. Anntré nous, c'est tout cé qué z'ai fait dé proupre.

Auber. — Tout de même, supplantés par des fugues !... On nous a changé nos Parisiens !... Tiens ! il a fini.

Rossini. — Mone *Dio !* cé n'est pas doummaze.

Auber. — Pas? On n'y comprend rien.

Rossini. — Lé même zinre qué la mousiqué dé Riccardo.

Auber. — Exactement. Eh bien ! ce sont-là nos vainqueurs ! Saluons, Rossini.

Rossini. — Ma foi ! mone cer Auber, zé vous avouerai bién qué cé m'est pérfectémane égal, — surtout mainntenane.

Auber. — Oh ! à moi aussi, au fond : j'ai toujours été philosophe. Et puis, qui sait? La gloire est capricieuse... — comme les jolies... A propos, et cette bohémienne, Rossini ? Quand me conduisez-vous ?...

Rossini. — Ah ! lé *dissoluto* sacripane qué vous réstérez done touzours lé même, *incorrizibile Francesco !*

Auber. — Bah ! il faut bien se distraire un peu : ces femmes-là ont quelquefois des voix admirables, qui ne demanderaient qu'à être formées...

Rossini. — Et vous pènsez qué c'est oune Counsérvatoire, ici, avéqué des classés dé *solfeggio* ?...

Auber. — Vous ne croyez peut-être pas si bien dire. Mais, et votre homme aux truites? Vous l'oubliez?

Rossini. — Ah! *si*, *si*. Vous voulez bien vénir avéc, hein? Alors, c'est connvenou pour démaine. Qué zé souis done conntane qué z'ai fait la mousiqué dé l'*Othello !* Est-ce qué vous aimez la trouite, Auber ?

Auber. — Saumonée; oui, beaucoup.

Rossini. — Mone cer, vous verrez ça ! Ounique ! *Divino !* Oune façone qué z'ai innvanntée : vous prénez oune *cibolla*, oune pétit ognone, qué vous hassez ménou ménou dane lé

zous dé toumate; vous faites sauffer tout doucémane dé l'houilé d'olive...

... — Pst!... Pst!... Auber!...

AUBER. — Tiens! Delibes. Entrez donc, cher Léo.

DELIBES. — L'ogre n'est pas là? Je me risque. Venez-vous, Thomas?

AUBER. — Ah ! mon cher successeur! Entrez,... entrez donc, n'ayez pas peur... Mais non, mais non, c'est Rossini.

THOMAS. — *Maestro*...

DELIBES. — Cher maître...

ROSSINI. — Bonnzou, bonnzou.

AUBER. — Asseyez-vous donc, chers amis. Et quel bon vent vous amène?

THOMAS. — Nous chasse, plutôt; car c'est bien là l'expression qui convient. Nous allons être obligés de déménager.

DELIBES. — Oui, c'est ce maudit orgue. Nous faisions un whist avec Victor Massé. Impossible de continuer : il me coupait mes cartes maîtresses; Thomas, celles de son mort. C'était un vacarme!...

AUBER. — Et quel charivari, hein !

DELIBES. — Comment ? On l'entend jusqu'ici?

AUBER. — Oh! pas toujours, mais quelquefois comme aujourd'hui. Je pourrais le prédire d'avance; ainsi, quand je ne sens pas mes cors, c'est sûr et certain.

THOMAS. — Alors, où se loger? C'est intolérable!

DELIBES. — Massé est allé déposer une plainte. Vous comprenez, si ça devait durer longtemps comme ça...

AUBER. — Le fait est... Tenez! le voilà qui recommence.

DELIBES. — C'est insensé!

THOMAS. — Inouï !

ROSSINI. — Mais, qu'ést-cé qué c'est qué cet inndividou avéc ses fougues? Zé counnais pas dou tout.

DELIBES. — Bach ? Oh ! vous avez bien dû en entendre parler, voyons, cher Maître.

ROSSINI. — Souviène pas dou tout, pas dou tout.

DELIBES. — Comment ?... Il est pourtant assez célèbre ! Bach, « le grand Bach »... Saint-Saëns en avait plein la bouche. Il est vrai qu'à votre époque... Oh ! il est très fort, ça, on ne peut pas dire autrement.

THOMAS. — Réputation très surfaite, cher ami, très surfaite, croyez-moi. J'en suis bien revenu, allez.

DELIBES. — Surtout depuis trois ou quatre jours...

THOMAS. — Oh! depuis bien longtemps. Et on en reviendra comme moi, j'en ai la conviction absolue.

AUBER. — Vous aimez ça, vous, Léo? Alors, de quoi vous plaignez-vous, mon cher?

Delibes. — Permettez, permettez; c'est très fort comme contrepoint, mais ça n'en est pas plus drôle. Ah ! non, par exemple !

Thomas. — Nous ne sommes pas au Conservatoire !

Auber. — Moi, je trouve ça crevant.

Delibes. — C'est le mot. Malgré tout, c'est épatant comme métier.

Thomas. — Même à ce point de vue, le jugement est fort discutable. Cela fourmille de fausses relations, de quintes, voire d'octaves cachées, de résolutions incorrectes : on y rencontre tout ce qui est défendu, tout, absolument, cher ami. Dans ses fugues, outre les mauvaises réponses, on ne découvre aucun plan ; il n'en a pas fait deux pareilles. Ce sont des fantaisies informes, des improvisations désordonnées ; en réalité, ce ne sont point là des fugues.

Auber. — C'est l'opinion d'Halévy : pour lui, ça ne vaut pas tripette.

Thomas. — Vous voyez.

Delibes. — Cependant...

Rossini. — Ecoutez ; moi, zé vous dis bonnsoir. Zé vois qué vous parlez mousique, zé mé sove.

Auber. — Quoi ! vous voulez nous abandonner, Rossini ?

Rossini. — Eh ! vous savez bién qué z'ai ouné pétité médécine à prèndre.

Auber. — Allez donc dans le cabinet de toilette ; il y a tout ce qu'il faut. Quand vous aurez fini votre affaire, vous ferez un somme sur la chaise longue.

Rossini. — Oh ! zé préfére cez moi. Vous savez, one a ses habitoudes. Et pouis, Caccini il m'attane, qu'il a proumis dé vénir m'aider pour l'opératione...

Auber. — Ah bah !

Rossini. — Oui, c'est oune bon ami, bién complaisane et trés adroité, qu'il m'est bién précioux pour cé cas ; zé souis oune po corpoulènte ; tout sol, cé n'est pas coummode. Aprés, zé mé coussérai. Caccini il vous rappourtéra la mécanique.

Auber. — Bon, bon ; entendu. Alors, à demain, n'est-ce pas ?

Rossini. — *Si*, *si*. Zé crois bién ! Sane fote. *Addio*, cers, *addio*.

Thomas. — Avec cet orgue, je le crains, le maestro ne pourra jamais s'endormir.

Auber. — Pourquoi pas ? Si j'en juge par l'effet que m'en produit la musique, j'oserais presque présumer le contraire. Du reste, il doit être à l'abri : il demeure à la porte du potager, derrière la colline.

Delibes. — Mon cher Directeur, nous émigrons par là, hein ?

Thomas. — Sans la moindre hésitation, cher ami.

AUBER. — Seulement, je vous avertis : il n'y a pas de cavernes ; c'est un pays plat. Il faut se bâtir une cabane.

DELIBES. — Seigneur ! que de complications !

THOMAS. — Cet homme est une calamité publique. On devrait l'enfermer.

AUBER. — Le fait est qu'il peut se vanter d'être encombrant. Et vous trouvez ça fort, vous, Delibes ?

DELIBES. — Comme tout le monde ; faut bien.

THOMAS. — Je vous répète qu'on en reviendra, mon cher Léo ; soyez-en convaincu.

AUBER. — Halévy s'y connaît, que diable !

THOMAS. — L'avis de l'illustre auteur de *la Juive*, élève et collaborateur du savant Chérubini, ne saurait évidemment être considéré comme quantité négligeable.

DELIBES. — Sans doute, sans doute. Mais enfin, c'est pas le même genre.

AUBER. — Il n'y en a pas trente-six, voyons ; une fugue est une fugue.

THOMAS. — Vous l'avez dit, Maître. D'ailleurs, quoi qu'il en soit, et quelque talent que l'on puisse posséder, on ne s'impose pas ainsi à toute une population de confrères. Si chacun de nous en faisait autant, la place ne serait plus tenable.

DELIBES. — En effet ! Brrr !...

THOMAS. — Ce deviendrait un Enfer !

AUBER. — A la vérité, cher ami, nous y sommes ; mais il y a Enfer et Enfer, assurément. Et il continue toujours, le mâtin !.. Ah ! il s'arrête.

DELIBES. — Oui, il était en train de finir.

AUBER. — Si vous vous y reconnaissez, vous, saperlipopette ! vous avez de la chance. On voit que vous l'avez pratiqué.

DELIBES. — Oh ! pas des masses. A mon église, quand j'étais organiste, j'avais bien quelques cahiers de l'édition Peters, mais mon curé n'aimait pas ça. Moi, je n'y tenais pas énormément : ça ne m'a jamais emballé. Plus tard, comme professeur au Conservatoire, j'étais bien forcé, n'est-ce pas ?... Ne fût-ce que pour en parler. Ce louffoque de Franck ne faisait jouer que ça à ses élèves.

THOMAS. — Un garçon bien dangereux, ce Franck, sous ses dehors innocents. Je déplore profondément d'avoir prêté mes mains à sa nomination. Ce fut un corrupteur de la jeunesse, un semeur d'anarchie. Outre ses tendances wagnériennes subversives, c'est grâce à lui que Bach a pénétré dans l'enseignement du Conservatoire, sans franchir, toutefois, le seuil de nos classes de fugue et de composition, où, décemment, on n'en avait que faire.

Delibes. — Ma foi ! même à la classe d'orgue, on s'en serait bien passé dans la maison. Mais il n'y avait guère moyen : on nous aurait traité de ganaches.

Auber. — Vraiment ?... Il a été joliment vite, ce Bache. Dans ma génération, on ne nous apprenait pas ça. Nous ne l'avons quasiment pas connu. Même à l'Institut, quand j'ai pris le fauteuil de Gossec, en 1829, on l'ignorait totalement. Alors, il était déjà si célèbre de votre temps, Léo ?

Delibes. — C'est-à-dire que, quand on a retrouvé ses œuvres, — pendant près d'un siècle, tout ça avait été oublié, aux trois quarts perdu, égaré, disséminé un peu partout ; — enfin, à mesure qu'on les a publiées, son nom s'était répandu peu à peu parmi les musiciens. Mais sa renommée dépassera difficilement le cercle des professionnels : c'est un art abstrait et fatigant auquel le public ne mordra jamais.

Auber. — Vous croyez ?

Delibes. — A Paris, du moins, c'est sûr comme deux et deux font quatre.

Auber. — Eh bien, cher ami, vous vous trompez du tout au tout, et c'est ici que l'aventure devient piquante. Il paraît que votre Bache y est le lion du jour, la coqueluche des concerts...

Delibes. — Allons donc !

Auber. — ...Et que nos Parisiens bissent ses fugues.

Delibes. — Bissent !... Quelle bonne plaisanterie !

Thomas. — L'événement est d'une invraisemblance ! Bisser une fugue !..

Auber. — Authentique. Je le tiens de Mozart : une demoiselle... Schola, la pianiste, Blanche Schola. On l'a bissée.

Delibes. — A Paris !... Non !... je m'en vais raconter ça à Offenbach.

Thomas. — Il faudrait qu'une transformation profonde se fût opérée dans l'esprit du public musical. J'y soupçonnerais volontiers l'influence de mon successeur. Dubois, quoique mon élève, n'a jamais beaucoup penché vers le théâtre, où, d'ailleurs, il ne réussit qu'à moitié...

Delibes. — A moitié ! Vous êtes généreux. Il aurait bien voulu. Quels fours ! Ah ! il savait raser les gens, Théodore !

Thomas. — Vous allez trop loin, mon cher Delibes. Dubois était une nature, évidemment peu douée sous le rapport de l'inspiration, mais réfléchie, pondérée et d'une instruction solide, qui devait l'attirer vers la polyphonie symphonique. Je ne serais pas surpris que, dans les hautes fonctions qui lui échurent après mon décès, il n'ait puissamment contribué à répandre le goût du style sévère. De là, néanmoins, à la vogue

d'œuvres surannées et aussi arides que les fugues de Bach, il y a un abîme que je ne m'explique pas.

Auber. — C'est encore bien plus compliqué, cher Ambroise. Pour moi, je n'y puis rien comprendre, — comme dans *la Dame blanche*. D'abord, Dubois a donné sa démission...

Thomas. — Vraiment ?

Auber. — ... « Ecœuré des attaques injustes dont sa personnalité était l'objet ». Et savez-vous qui le remplace ?... Faure.

Thomas. — Je regrette la détermination de mon élève et ami Dubois, mais Faure me paraît un choix excellent. S'il a peu produit, à vrai dire, *les Rameaux* dénotaient l'étoffe d'un compositeur distingué. Au surplus, à la tête du Conservatoire, un artiste aussi éminent ne me semble pas déplacé. Vous l'avez vu dans *Hamlet ?*

Auber. — Dans *Hamlet ?!*

Delibes. — Il était merveilleux.

Thomas. — Splendide ! Personne n'a pu chanter le rôle après lui.

Auber. — Voyons, voyons, confondons pas. Vous parlez du baryton. Non ; c'est un jeune, un certain Gabriel Faure...

Thomas. — Connais pas du tout...

Delibes. — Moi non plus... A moins... Mais, ce n'est pas possible, suis-je bête : je songeais à Fauré.

Auber. — Précisément : Fauré. J'écorchais un peu. Gabriel Fauré, c'est bien ça.

Thomas. — Comment ! le petit Fauré !

Delibes. — Impossible. Vous devez faire erreur : il ne sortait même pas du Conservatoire.

Thomas. — En effet, il était de Niedermeyer...

Auber. — Justement. Oh ! c'est bien lui.

Delibes. — Ah ! zut alors !...

Thomas. — C'est inimaginable ! Où allons-nous ?

Auber. — Et sa musique ?

Delibes. — Oh ! là, là !

Thomas. — Un tissu d'excentricités absurdes, de divagations puériles. Ce garçon-là n'a jamais su ses premiers éléments d'harmonie : des successions d'accords les plus extravagantes...

Delibes. — Une salade !... Pire que Franck.

Auber. — Genre Manet en peinture, hein ? Des arbres violets, des vaches bleues... Je m'en doutais : Mozart et Liszt trouvent ça très bien.

Thomas. — Cela n'existe pas, cher ami : un monstrueux dévergondage de cerveau détraqué.

Auber. — Eh bien ! mon cher Thomas, c'est ce monsieur-là qui nous succède au Conservatoire...

Thomas. — Vous m'en voyez tomber des nues.

Auber. — ... Pendant que votre Bache fait bisser ses fugues dans les concerts et les salons ! Arrangez ça.

Thomas. — En effet, comment concilier ?... C'est un bouleversement complet...

Delibes. — Ça n'a pas le sens commun.

Auber. — Mais c'est pas tout. Devinez avec qui ce fort en thème partage les plus opulentes moissons d'applaudissements... Avec un nommé Bussy.

Thomas. — Bussy ?...

Auber. — Oui : Claude-Achille.

Delibes. — Debussy ? !... Mais c'est injouable !

Auber. — Faut croire que non. De Bussy, parfaitement, un noble. Qu'est-ce que c'est que cette musique-là ? Mozart en est toqué. Cocasse, hein ?

Thomas. — Le comble de l'insenséisme ! De la plus pure insanité !...

Auber. — Eh bien ! voilà les succès parisiens : Bache et Bussy.

Delibes. — Elle est raide, celle-là ! Ils sont fous !

Thomas. — C'est de l'aliénation mentale, évidemment.

Delibes. — Alors, et nous ?

Auber. — Ah ! mon pauvre ami ! Ecoutez, vaut mieux ne pas en parler. Si nous n'étions pas au répertoire...

Delibes. — Il me semble pourtant qu'au théâtre...

Thomas. — En effet, c'est là un terrain sur lequel nous n'avons pas à redouter de semblables adversaires.

Auber. — Bache, non, naturellement...

Delibes. — Et l'autre encore moins, par exemple !

Auber. — Vous ne savez donc pas qu'il a fait le maximum à l'Opéra-Comique ?

Delibes. — Qui ça ?

Auber. — Mais, ce monsieur Bussy, avec son *Paillasse et Mélisandre*. Si vous voulez vous payer ça, vous n'avez qu'à rentrer chez Chopin. Il paraît que Mozart lui en joue des actes entiers par cœur sur son pleyel. Et à Paris, salle comble, cinq rappels par tableau, délire quoi !

Delibes. — C'est Charenton ! !

Thomas. — Ou plutôt, la Salpêtrière ; vous pouvez aller jusque-là, cher ami.

Auber. — Je vous dis : moi, j'en donne ma langue au chat. Que voulez-vous ? Nous ne sommes plus à la hauteur. Il faut se résigner. A quoi bon s'en faire de la bile, n'est-ce pas ? Surtout maintenant : Rossini a bien raison. Du reste, ici, c'est à peu près la même chose. Je l'ai remarqué depuis longtemps : plus ça va, moins on nous prend au sérieux.

Thomas. — Il n'est que trop réel que nous constituons une minorité — d'élite, je l'ose proclamer, — de plus en plus méconnue dans notre propre domaine. Je n'eus guère à me louer jamais de l'accueil que la plupart de mes confrères m'ont fait, ni de leurs rapports, et je ne vous cache pas que je m'en suis senti toujours aussi péniblement affecté que surpris, je dirais presque, stupéfait. Lors même que vos invraisemblables révélations ne m'eussent pas fait vider la coupe de l'amertume jusqu'à la lie, cet orgue aurait été la goutte d'eau qui fait déborder le vase. Depuis deux jours, j'ai étudié sérieusement la question sous toutes ses faces, et le résultat a été que le seul parti honorable pour moi est de prendre celui d'imiter Offenbach et de me réfugier chez les littérateurs.

Delibes. — Tiens ! c'est une idée. D'abord, ceux-là, au moins, ils comprennent notre musique.

Thomas. — Effectivement. Ainsi Gœthe, le grand écrivain, chaque fois que je le rencontre, par hasard, ne manque pas une fois de me faire les plus grands éloges sur *Mignon*, alors qu'ici cet opéra comique se trouve en butte à des sarcasmes jaloux.

Delibes. — C'est comme moi. Cet imbécile de Mozart ne peut pas m'apercevoir sans crier : « *Lakmé*, limonade, bière ! » C'est agaçant, à la fin.

Auber. — Bah ! c'est pour montrer qu'il sait quelques mots de français.

Delibes. — Il pourrait dire autre chose. J'en suis. On emmènera Massé ?

Thomas. — Sans aucun doute. Je me suis senti tenté par cet exode, surtout depuis la venue de Legouvé en ce sombre empire. Ernest est un esprit charmant et cultivé, un causeur inépuisable, — que vous avez bien connu, d'ailleurs, comme moi, à l'Institut, — une haute intelligence toujours en éveil ; ce sera un compagnon déli...

Liszt. — Richard !

Auber. — Il n'est pas là, mais ça ne fait rien. Entrez donc, mon cher Liszt.

Liszt. — Quoi ! pas encore de retour...

Auber. — Non, pas encore. Asseyez-vous donc, cher ami... Thomas et Delibes.

Liszt. — Oh ! pardon, Messieurs... Je suis dans une inquiétude...

Auber. — A quel propos ?

Liszt. — Mais de Richard. Comme il reste longtemps !...

Auber. — Dame ! il est à son affaire : il avait rendez-vous avec des philosophes, des Grecs.

Liszt. — Je sais bien... Ah ! quelle fâcheuse inspiration

Meyerbeer... Non, non, merci, je ne m'asseois pas ; je vais à sa rencontre. Mon Dieu ! pourvu qu'il ne soit rien arrivé !

AUBER. — Bah ! ne vous tourmentez donc pas. Attendez-le ici : maintenant, il ne peut plus tarder beaucoup.

THOMAS. — Alors, nous nous retirons, cher ami.

DELIBES. — Oui, c'est plus prudent.

AUBER. — Pourquoi donc, pourquoi donc ? Les visites sont loin de lui déplaire : il aime bien avoir à qui parler, — surtout quand il est de bonne humeur.

DELIBES. — Quand... quand... Au revoir, mon bon.

THOMAS. — Oui, nous nous éloignons.

LISZT. — Ah ! c'est lui !

DELIBES. — Trop tard ! !.. Flûte !

AUBER. — Oui, plus moyen. Il est trop près.

THOMAS. — Quelle aventure !

AUBER. — Bah ! il ne vous mangera pas. Il a l'air content, justement. Vous avez de la veine.

LISZT. — Enfin, te voilà, Richard ! Eh bien ?

WAGNER. — Ah ! papa !... Quels génies !... Je te raconterai ça. Inouïs, ces Grecs !... Inouïs !

LISZT. — Alors, tout s'est bien passé ?... Tu es satisfait ?...

WAGNER. — *Wunderbar !... Höchst interessant !... Côlôssâl !...*

LISZT. — Allons, tant mieux, tant mieux.

WAGNER. — Je dois leur envoyer mon portrait.

LISZT. — Vraiment ! Ils te l'ont demandé ?

WAGNER. — J'ai prévenu leur désir : ils n'osaient pas, par discrétion. D'ailleurs, ils n'ont pas dit un mot : j'ai parlé tout le temps. Spinoza traduisait au fur et à mesure. Mais nous nous reverrons bientôt, c'est convenu.

LISZT. — Ah ?... Ils t'ont demand... ?

WAGNER. — C'est moi : je leur ai fixé le jour... Je m'étais précautionné de quatre cartes-album grand format, avec une dédicace pour chacun qui les a beaucoup flattés... A propos, papa, tu serais bien gentil d'emprunter à Bulow son appareil, — comme si c'était pour toi, tu sais.

LISZT. — Bien, bien ; naturellement. Tu peux y compter. — Mais, tu ne leur as donc pas donné les photographies ?

WAGNER. — Je tenais à ce qu'elles fussent encadrées. J'ai commandé ça chez Phidias, en revenant ; quelque chose de très simple : deux branches de laurier formant ovale, en bronze et en or, sur fond vieil argent martelé. Ce sera très bien. Je lui ai laissé mon adresse. Il m'a promis de se dépêcher... Mais, qu'est-ce qui remue donc comme ça, dans le coin ?... Tiens, vous, Auber ?

AUBER. — Mais oui, c'est moi, mon cher Wagner,... avec

Thomas et Delibes, qui venaient vous présenter leurs respectueux hommages... Ils souhaitaient vivement... J'ai pris la liberté de les retenir...

WAGNER. — Vous avez fort bien fait, cher ami. Messieurs, soyez les bienvenus chez Wagner.

AUBER. — Voilà un temps infini qu'ils en grillaient d'envie... Seulement, ils sont un peu timides : ils n'osaient pas... par discrétion.

WAGNER. — Et pourquoi ? Suis-je donc si terrible ? Je suis heureux et fier, Messieurs, d'offrir à vos talents français l'hospitalité du génie allemand en l'un des plus beaux jours de ma vie...

AUBER. — Hum !...

WAGNER. — Hein ?... Vous disiez, Auber ?

AUBER. — Moi ? Rien, rien... Toujours ma laryngite, vous savez... Mais, dites donc, cher ami, vous avez l'air enroué, vous aussi.

LISZT. — Oui, tu parles presque comme Auber, Richard. Je suis sûr que tu as attrapé une extinction de voix.

WAGNER. — A la vérité, je me sens un peu las...

THOMAS. — Permettez-nous de prendre congé, illustre Maître, afin que vous puissiez prendre le repos dont vous paraissez éprouver un besoin urgent et manifeste autant que nécessaire.

WAGNER. — Croyez que j'apprécie toute la délicatesse de votre proposition, Monsieur le Directeur ; je vous en remercie. En effet... Mais, j'espère bien qu'à la prochaine occasion...

AUBER. — Certainement, certainement, je vous les ramènerai. Au revoir, cher ami. Soignez-vous : du bâton de réglisse, tenez, c'est souverain. A bientôt.

WAGNER. — Adieu, Messieurs, adieu... Décidément, ces Français sont des gens charmants : toujours d'un tact...

AUBER. — Mais oui, il rentre à la minute... Wagner ! c'est Olympos qui vous demande.

WAGNER. — Olympos ?... Va donc voir, papa. Moi, je ne tiens plus debout... Eh bien ?

LISZT. — C'est singulier, ce petit Olympos... Je ne savais pas qu'il parlait italien... Presque sans accent, ma foi ! Il apporte une caisse pour toi... « *per il signor Maestro Riccardo...* »

WAGNER. — Olympos ?... C'est de Phidias.

LISZT. — Déjà ! Il a eu vite fait.

WAGNER. — Oh ! ces Grecs sont d'une habileté !...

LISZT. — Il en avait sans doute en magasin.

WAGNER. — Ils sont inouïs !... Tu n'imagines pas... Eh bien ! mais ce n'est pas la peine de défaire le paquet, hein ? C'est très proprement emballé. Ça pourrait abimer le papier ; et puis, je

ne saurais jamais le reficeler, ni toi non plus. Dis-lui qu'il porte ça chez Platon, en s'en allant : il passe devant. Qu'il lui remette de ma part, à lui-même en personne... Tiens, donne-lui quelques pralines à la pistache ; il les aime bien... A Platon lui-même, surtout ; pas à cet idiot de Cousin : à Platon, de la part de Wagner... Et qu'il fasse bien attention !... Dis-lui que c'est fragile... Il est parti ?

LISZT. — Oui. Il l'a roulé soigneusement dans sa chlamyde : sois tranquille. Maintenant, tâche de dormir un peu, Richard. Il le faut...

WAGNER. — Le pourrai-je ?... Je suis encore en ébullition... Ah ! ces Grecs, papa !... si tu savais !... Je te raconterai ça.

LISZT. — Mais oui, mais oui, plus tard : tu es exténué. Veux-tu changer de robe de chambre ?

WAGNER. — Oh ! inutile... ou plutôt... Ecoute : donne-moi mon veston et mon béret de velours noir... comme sur la photographie... A gauche... C'est ça, oui. A propos, dis donc, papa...

LISZT. — Pas cette manche-là. Tiens, laisse-moi t'aider.

WAGNER. — Dis donc, quand il verra mon portrait chez Eschyle et Sophocle, il va en faire un nez, ton Euripide !...

LISZT. — Mon Eur... ? Ah ! Euripide... C'est probable... évidemment... Allons, viens, Richard ; étends-toi...

WAGNER. — Un instant, papa...

LISZT. — A quoi penses-tu ?... Tu ne vas pas coucher sur une chaise ?...

WAGNER. — Regarde !... C'est sous cet aspect que, dans l'heure qui va sonner, les plus grands génies de l'Hellade contempleront Richard Wagner !...

JEAN MARNOLD.



CONTE DE NOËL

Chacun sait qu'une fois par an, dans la nuit de Noël, la parole est donnée aux choses, la parole et le geste, et qu'elles peuvent alors manifester leur vie de la façon coutumière aux humains.

C'est dans une chambre aux lourds meubles tourmentés que le minuit fatidique sonnait à une pendule de bois suisse, et au douzième coup la vie se déchaîna. Le vieux buffet craqua d'aise et de suffisance, repu de sa dignité utilitaire, et jeta un coup d'œil un peu congestionné à la ronde. La langue pâteuse, il entama la conversation.

« Encore une bonne année de passée et je suis content de sentir augmenter avec chaque cycle ma valeur et ma beauté personnelles ; je suis plus lustré, plus embaumé ; je suis le roi de la maison, étant le plus utile ; je distribue la nourriture aux générations qui se succèdent devant mon immuabilité. »

Une partie de cette phrase était envoyée à l'adresse du piano à queue, nerveux, aristocratique et de mauvaise humeur.

« Utilité ? dit-il entre les dents,... odeur de saucisson. Les trois règnes rivalisent dans ma construction ;... il me faudrait l'air, l'eau et le feu,... je serais plus grand encore, — et il retomba dans un silence morbide.

— Il y a toujours un *si*, dit le buffet satisfait, sorte de Berlioz exalté que tu es. Quant aux odeurs que je contiens, saucisses ou autres, elles valent bien celles des vieilles liqueurs qu'on renversa entre tes cordes.

— Moi, j'ai la plus grande gloire, glapit tout à coup la boite à violon ; je contiens l'instrument de Paganini. C'est moi qui l'ai accompagné de succès en succès, moi son inséparable compagnon.

— Amphibie médiocre, mauvais intermédiaire, va, cria le violon d'une chanterelle cristalline, c'est à faire tomber mon chevalet de joie », et il sauta dehors. « Ah ! j'ai tant chanté que cela fait du bien de parler. Mais toute l'âme de mon prince a passé en moi. Quel faiseur ! Lorsqu'il secouait sa mèche noire

dans ses yeux, il avait déjà enlevé l'auditoire. Un regard ténébreux, une *scordatura*, et le tour était joué. Nous savons que personne n'est vraiment modeste, mais beaucoup n'ont pas même le courage de vouloir le paraître. Cela porte cependant très bien aussi.

— Tais-toi, se fit entendre d'un ton larmoyant la voix d'une petite vitrine laquée dans un coin, tu gaspilles notre heure précieuse avec tes bavardages ; je veux parler aussi avant de retomber dans la tristesse et l'hypocondrie.

— Je ne vois pas de quoi tu as à te plaindre, tu es choyée autant que personne, dit le buffet.

— A quoi cela me sert-il, reprit la petite vitrine, puisque je vis avec un désir terrible, assoiffée d'un rêve qui ne pourra jamais se réaliser ?

— Oui, nous savons, dit légèrement le violon en tourniquant sur son petit pivot, tu voudrais être moi ; c'est toujours la même rengaine, ta vieille marotte qui sort une fois par an. Avec ça que tu aurais pu faire ce que j'ai fait.

— Oui, je l'aurais pu, cria la vitrine. Vous ne savez pas tout ce qui est en moi : j'aurais pu chanter, attendrir tous les cœurs ; vous ne savez pas comme j'aurais vibré, comme les sons seraient sortis de mon être, chauds, doux, désespérément tendres. Ah ! tristesse ! Que ne peut-on m'arracher les flancs pour les transformer en violon ! On s'est trompé horriblement ; j'aurais dû être violon ou violoncelle, ce n'était pas une vitrine que je devais être. Oh ! comme je sens mon bois trembler ! je veux vibrer ! je le veux !

— Calme-toi ! s'interposa le buffet ; dans une autre vie, dans le paradis peut-être, tu atteindras ton désir.

— Jamais ! hurla la petite vitrine ; il n'y a pas d'autre vie pour moi. Je durerai longtemps, si longtemps que je n'ose y penser, et si je tombe en poussière ou si je péris par le feu, il ne restera pas assez de cohérence en ma matière pour abriter la musique. Quant au paradis, ce n'est pas là ma place. La musique y est faite par des orgues de Barbarie, car le paradis est pour les pauvres.

— Quel intérêt cela peut-il avoir, toutes ces vibrations ? dit une chaise ; je n'y vois pour ma part pas tant de différences ; tendez une corde entre deux de mes pieds et grattez dessus avec un archet, je ferai aussi bien que le violon.

— Je crois qu'il est temps que je vienne vous remettre tous à votre place, dit l'archet sortant furibond de sa boîte ; quant à toi, violon de Paganini, je voudrais bien savoir où tu en serais sans moi.

— Quelle chance, songea entre temps la pendule, de pouvoir

pour une fois dire autre chose que *cou-cou* ; mais que vais-je dire à la place ? voilà la question.

— Que pourrions-nous faire pour passer agréablement cette heure ? bâilla la chaise.

— Passer notre heure précieuse qui vient si rarement, gardons-la plutôt, » dit le piano indigné.

Un crépitement se fit entendre, et un vol de cartes s'abattit sur la table.

« Tiens ! une idée, s'écria le violon ; faisons-nous tirer la bonne aventure par Madame la Dame de Trèfle.

— L'avenir, ce n'est pas la peine, il est trop connu ; plutôt le caractère, fit la vitrine morose.

— Moi, double effigie humaine, dit avec importance la Dame de Trèfle, je ne puis dire l'un sans l'autre, car l'avenir découle immédiatement du caractère.

— A moi d'abord ! clama le violoncelle ; on ne me laisse jamais la parole ; je suis toujours relégué au dernier rang ; je demande des égards.

— Soit ! répondit la Dame de Trèfle, approchez-vous ! » et elle examina ses lignes. « Je vois, dit-elle, beaucoup de choses. Un certain manque de tact, une sentimentalité quelque peu envahissante. Vous aurez à vous méfier de la Mélodie, vous pourriez manquer envers d'elle de retenue.

— Si c'est là tout ce que vous avez à me dire, interrompit le violoncelle maussade, vous pourriez aussi bien vous taire. Je suis sans doute destiné à un éternel pizzicato !

— Ce n'est pas comme cela que je vous vois, dit la Dame de Trèfle, les yeux voilés regardant au loin, mais bien plutôt comme un souvenir, une relique, quelque chose même comme une boîte à ouvrage.

— A mon tour ! s'avança péremptoirement le piano ; il me semble qu'en qualité d'instrument solo j'aurais dû passer avant.

— Ce qui me plaît en vous, dit la Dame de Trèfle après un court examen, c'est que vous n'êtes pas éclectique. Malheur à ceux qui voudraient vous faire servir à tous les usages ! Vous ne servez que ceux qui vous ont compris. Vous parlez lorsque Chopin passe sur vos touches, mais pour bien d'autres vous retirez votre âme en vous-même. A vos dieux vous sacrifiez tous les autres. Hommage suprême ! Car que peut-on offrir de meilleur en holocauste à des dieux, sinon d'autres dieux ?

— Et mon avenir ? interrogea le piano.

— C'est curieux, je vous vois comme vous êtes ; cependant on dirait qu'il manque quelque chose, je ne sais trop quoi ; ver cela pourrait être les cordes. Malgré cela votre couvercle s'ouvre parfois.

— A moi, à moi maintenant, ô Dame aux trois feuilles, pipa le violon.

— Toi, tu es bien brailleur, mais n'empêche qu'il faut t'adjoindre au moins quarante de tes congénères afin de lutter contre deux hautbois.

— Que m'importe ? repartit le violon avec une pirouette ; lorsque je parle seul, les autres se taisent, et voilà tout. Dis-moi maintenant l'avenir.

— L'avenir, fit la Dame de Trèfle d'une voix mystérieuse, c'est qu'il n'y aura plus de musique.

— Cou-cou, chanta la pendule, il est une heure. Place à la comédie humaine. »

Armande de Polignac.



MIETTES HISTORIQUES

CORRESPONDANCE THÉATRALE DU XVIIe SIÈCLE

II

Théagène et Chariclée, ayant subi de longs retards, ne fut donné que le mardi 12 avril 1695 et non le 3 février, comme l'ont prétendu Félix Clément, Pierre Larousse et leurs continuateurs, d'après des indications erronées provenant sans doute d'une date imprimée sur le livret, date prévue à l'avance et qu'il fut impossible de respecter. La preuve de cette erreur se trouve dans la lettre suivante de Ladvocat à l'abbé Dubos :

« A Paris, ce Samedi 16 av.

« Il auroit eté difficile monsieur de vous ecrire plus tost puis quapres une repetition generalle avec les machines il dura trois grosses heures et demie et pour adjouter au malheur dunne brigue peu judicieuse on en refit unne lundi ou lon convint de faire quelques retranchements dont les autheurs navoint peu souffrir un mois auparavant la seule proposition. Enfin on le representa mardi. On fut surpris au prologue des decorations qui sont dans la pièce asses belles aussi bien que les habits qui y sont bien imagines et nouveaux dans leurs desseins. Les machines y sont bien executees a lexception dun poisson sur lequel etoit perchée Mad^lle Desmatins et la gueulle de lenfer qui a eté tres ingenieusement supprimee aussi bien que les momies que lon avait trouvees dans des pieds destaux de certaines pyramides qui occupoint le milieu du theatre et en souvrant representoint des figures illuminees que plusieurs jeunes femmes avoint peur de se mettre dans l'imagination. Mad^lle Guiart y trembla beaucoup et y chanta asses mal. Le reste des acteurs executterent asses bien leurs rolles hormis Dumesnil qui oublia doter son espee au 5e acte ou lon le doibt sacrifier a Osiris. Cariclee nestoit point enchainée. Joignes a touttes ses fautes la lignorance des spectateurs occuppes de la magnificence de M. Foissin et par

conséquent peu attentifs aux vers ny au sujet mais fort disposes au bruit car les sifflets ni sont pas si communs quailleurs et limagination dunne longueur qui ny estoit pourtant pas puisquil ne dura que 2 heur. 3 quarts persuaderent a plusieurs personnes de croire quils si estoint ennuiees. Enfin a la 2e representation on la racoursi et reforme tous les manquements que lon y avoit remarques. Il reste cependant unne ignorance de la fable dans la plupart de ceux qui navoint point de livre et ceux qui en avoint et qui avoint leu le roman ils ont cru faire une critique admirable de dire que lhistoire du roman y devoit etre mieux representee. Dautres se sont etonnes de la hardiesse de faire descendre Meroebe Arsace aux enfers et que cette permission navoit ete encor accordee qua peu de personnes dunne valeur et dun meritte des plus distingues : Ulisse, Enee, Hercule, etc.

« Les vers ont ete trouves bon par Capiston (1), Longepierre (2) et quelques autres veritables connoisseurs qui etonnes aussi bien que Duché du peu de connoissance des veritables fautes qui pouvoint si rencontrer se trouveroint a ladvenir peu disposes a vouloir sexposer aux critiques de Juges aussi peu instruits des véritables maximes de la Dramatique. Il y en a mesme de si preoccuppes de vouloir censurer que sans avoir leu que Meroebe avoit conquis unne partie de legipte ils ont fort doctoralement censures les piramides qu'il ont prétendu navoir jamais été en Ethiopie. Pour surcroit de malheur Dumesnil se trouva malade a la 2e represent. Elles ont neantmoins produit 2800 ll. On verra ce qu'ils diront dimanche ou lon espere que Monseigneur sera. On dit tout haut sur lamphiteatre qua la 10e fois quon y auroit assiste on le trouveroit plus beau et quil falloit attendre ce temps la pour en pouvoir distinguer touttes les beautes. Je le souhaittes mais japprehende bien que lennui du parterre ne vienne du peu de nouvauté qu'on peut fournir a lhumeur inquiette des françois. Tous les dieux et les diables y ont paru, il est presentement difficile de leur donner un caractère de nouvauté qui puisse plaire.

« On se persuade que la musique est imitee ou prise de Lully. On croit que les vers et les caracteres sont moins naturels que ceux quon a voulu copier de Quinaut, on souhaiteroit autre

(1) Jean Galbert de Campistron, né et mort à Toulouse (1656-1723), auteur médiocre, en dépit des conseils qu'il reçut de Racine.

(2) Hilaire Bernard de Roqueleyne, baron de Longepierre, né à Dijon en 1659, mort à Paris en 1721. Rangé par Baillet au nombre des enfants célèbres, ne fut d'abord qu'un traducteur précoce. Au théâtre, il eut la prétention d'exclure l'amour de la tragédie. Ses œuvres sont justement oubliées.

chose que des sacrifices, des magiciens, des palais, des temples. Les enchantements ne scauroint etre plus baux que dix ou 12 des precedents opera et cest la raison pour laquelle dans un ballet du retour des plaisirs chanté et danse cette année a Saint-Malo dont la musique a ete composee par le le S[r] le Batteux M[tre] de musique de la catedralle, le poete dont le Mercure Galant du mois de mars 1695 ne dit point sest contente de faire dire à Neptune :

Thesee

Partes alles souffles Impetueux
Le Dieu de la mer vous lordonne.
Que rien ne trouble hycy les plaisirs et les jeux
Eloignes ce qui les etonne.
Portes aux ennemis de ce rivage heureux
Tout ce que vous aves daffreux
Le Dieu de la mer vous lordonne, etc.

« Je montrerai vostre inscription aux scavants cheb Mons[r] le premier président et je vous dirai que aves pris de tres bonnes precautions pour que je ne puisse rien adjouter a la critique que vous maves envoiee DAmadis, elle est des plus scavantes et des plus recherchées. Je suis. »

Il ressort de cette lettre, intéressante à plus d'un titre, que *Théagène et Chariclée* fut joué à Paris le 12 avril 1695 et non le 3 février, que l'ouvrage avait nécessité de nombreuses coupures, que la machinerie avait été modifiée, que les costumes parurent « bien imaginés et nouveaux », ce qui est un hommage rendu au talent de Berain, que les artistes ne se montrèrent pas à la hauteur de leur tâche et que les siffleurs essayèrent de faire tomber la pièce.

Dans une autre lettre datée du jeudi 5[e] mai 1695, après des considérations d'ordre numismatique, Ladvocat revient aux choses de théâtre en ces termes :

« Jay veu Mons[r] de Rosai qui est venu hyci et nous avons leu ensemble vos dernieres critiques. Il sest charge de vous mander ces remarques pour moy. Je vous dirai que Theagene se soutient. Au reste vous vous souviendres si vous plaist que la Diablerie auroit peu etre supprimee entierement de cet opera et si Scaliger (1) y avoit assiste il nauroit pas approuve quArsace descendit aux enfers pour sçavoir sa rivale. Luy qui a trouve fort à redire a Virgille dy avoir fait conduire Enee pour sçavoir

(1) Joseph-Juste Scaliger, un des plus grands philologues du XVI[e] siècle, fils de Jules-César Scaliger, auteur du célèbre *Dialogue d'Erasme*.

les futurs empereurs romains et cela de son chef sans que cela eut ete dit ny raporte par les anciens qui nont fait mention que Dorphee et Dulisse. Encor nont ils pas parle tesle celeste comme Enee a son père et les reponces netaient pas si claires. Tout ce que je vous puis asseurer cest quil est fort contrit (il s'agit de Duché) de la multitude de ses fautes dont il se devroit corriger par unne pièce plus reguliere que celle la. On nous fait esperer un opera fort bon dun jeunne homme dont on cache soigneusement le nom. On attend Mr de Franchinne affin de le lire en sa presence et en la mienne. Je vous en mandere ma pensee quand je laurai meurement examiné. Mad^e Xaintonge a achevé son ballet des saisons (1), Duche a presque fait le sien de Momus (2). Ils seront tous les deux en 5 actes et lies par unne suitte et non par un nœuf qui supposeroit un denouement qui ne jugent pas necess^re a de pareils divertissements. Je ne les ai pas examinees ma capacite ne va pas jusques a cette nouvaute, jen apprendrai les règles quand jen aurai veu admirer et reussir quelques uns. On me dit hier que le dessein des Saisons est presque acheve par un autre poete et dun autre dessein que celui de Mad^e de Xaintonge et que lon sera en estat de chosir lequel des deux plaira le plus. « Je suis. »

Peu après cette lettre, l'abbé Dubos vint à Paris pour quelques jours et retourna ensuite à Beauvais. Comme il gardait le silence, son correspondant habituel le relança par l'épître que voici :

« Cé 1er juin 1695.

« Depuis vostre depart M. de Rosai et moi sommes demeures dans un oubly qui commence a nous ennuier et a moins que de nous flatter que vous estes à Bauvais aussy occuppe de vous même que letoit Theodore dont parle Claudien mais qui, dans la suitte, après avoir observe un long silence se resolut enfin a rejouir ses amis de lerudition qu'il setoit utilement acquise dans la solitude.

Quidquid Democritus risit, dixit que tacendo
Pythagoras, uno repectore cuncta vetustas
Condidit et major collectis viribus exit.

(1) Mme de Gillot de Sainctonge, auteur de *Didon*, musique de Desmarets. L'ouvrage dont il est question fut remplacé par le ballet avec prologue par l'abbé Pic, musique de Louis Lulli et Colasse, que l'Académie de musique représenta le 18 octobre 1695.

(2) *Les Amours de Momus*, musique de Desmarets opéra-ballet en 3 actes et un prologue (et non en 5 actes, comme l'annonçait Ladvocat), fut représenté le 25 mai 1695.

« Vous nous permettres apres cela desperer que nous nattendrons pas en vain la description de vostre temple et le reste des critiques que vous nous aves fait esperer. Je vous dirai cependant que lon continura Theagene jusques à vendredy de la semaine prochainne pour donner ensuite Acis et Galathée (1) que lon commença hier de repeter, pour ensuitte donner le Ballet de Momus du Sieur Duche. Peut être quand vous le verres representer vous oublirés la prevention et le peu destime qui vous avoit fait condamner avec justice les balets precedents. Aussy ne les atil pas imites. C'est un sujet en trois actes asses suivi et dont le nœud sans porter ni remuer le cœur par la crainte et la compassion lexcitera a unne gaiete qui pour netre pas comique ne laissera de divertir agreablement les spectateurs.

« Desmarets y a joint beaucoup dairs tres chantants pour les acteurs et pour ceux du parterre a qui on espere quils plairont, qui feront que lete se passera avec plus de plaisir et plus dutilite que les etes precedents. Je le souhaitte.

« Jay la Tragedie de Sabinus imprimee a Bruselles en 1695. Lautheur en est Mr de Passerat qui a cru devoir adoucir la seule cruaute que lon peut reprocher a Vespasien davoir fait mourir Sabinus et sa femme malgre les larmes de leurs enfants et les prieres de Domitie. Mais comme cette action tient un peu du barbare il a fint que Vespasien amoureux dEponine pour se disculper aux yeux du monde et eviter les reproches quon luy pouvoit faire sil condamnoit a la mort le mary de la maitresse en avoit renvoié le jugement au Senat et quapres lexecution de linfortuné Sabinus son epouse toujours constante et vertueuse sestoit elle meme immolee a son devoir en se tuant sur le corps de ce Gaulois aux yeux de tout le peuple.

« Lautheur a conserve avec bienseance et autant que les regles lui ont peu permettre le caractere de Vespasien, Domitie, Eponine, Sabinus et Mucien dont les aigres remontrances ont ete bien reçues par Vespasien qui luy etoit redevable de lempire. Lambition de Domitie ne luy peut inspirer que des resolutions violentes et qui ne pouvoit souffrir qun autre leut eloigne du Trone ou le mariage de Domitius la pouvoit elever un jour. Toutte la tragedie se soutient par la tendresse dun mary et dunne femme. Lauteur pretend que dans ce temps lamour conjugal nest guere a la mode mais que lhistoire en est véritable et que dans les premiers siecles la galanterie etoit moins en

(1) Il s'agissait là d'une reprise de la pastorale héroïque en 3 actes, paroles de Campistron, musique de Lulli, représentée au château d'Anet pour la première fois, devant le Dauphin, en 1686, et à l'Opéra, en 1687.

regne que dans celuy cy ou lon peut dire quelle est triomphante.

« Je vous dirai que le bruit court hycy que le roy fera jouer a Trianon des comedies de Moliere et que lopera y joura pour y divertir monseigneur. Je souhaitte pour linteret de lopera que ce bonheur la leur arrive il ny sont presque plus connus. Pecourt se prepare a les bien divertir par les balets de Momus et les Saisons ou il pretend faire danser des Pantalonnes, des Polichinelles, des Scaramouches et des Arlequinnes.

« Je suis. »

L'abbé Dubos répondit à cette lettre, comme il avait coutume de le faire en toute occasion, et il est fort regrettable que ses lettres aient disparu. Elles nous donneraient une idée bien nette d'opinions contraires ou parallèles. Mais nous devons nous contenter actuellement de la correspondance de Ladvocat. A la date du 11 juin, il écrivait encore :

« Je vous diré, avec veritté monsieur que si je ne vous ai pas plus tost fait reponce cest que je suis si peu de loisir et si fort occuppé de trois ou quatre personnes tres assidus dans mon cabinet que je nai pas peu trouver le moment d'aller lire a mons^{r} du Rosai votre nouvelle critique. Jespere de luy porter aujourdhuy. Je vous diré sur son mariage quil fault quil soit precede dunne survivance que M^{r} son pere alla demander au roy la semaine passee et unne place de Cons^{er} dhonneur au parlement que Monsr son fils cependant aussi bien que le pere exerceront leurs charges encor trois ans. Je croi quapres cette grace accordee aux longs services du pere et aux meritte du fils on le marira a quelque riche heritiere qui degraissera plus le pere quelle ne diminuera lembonpoint du fils.

« Enfin Theagene expira mardi et le public assista en tres petit nombre a ses funerailles. Je suis surpris quapres toutes nos scolies sur Theagene vous ayes encor imaginé quils ne se rencontre apres une longue separation que pour aller aux enfers ou le public ne sattend pas quils puissent aller dans les veritables maximes et pour se voir immoler aux yeux les uns des autres, sans les preparations necessaires a de pareils spectacles. Vous souvienderes sil vous plaist que cest la fin de vostre caier et que je suis persuade que ne voules pas demeurer en si beau chemin et qua moins que vous ne voulies que je me chagrinne vous aves eu un temps plus que suffisant pour men faire esperer au plus tost la suitte.

« Momus nest pas encor fini cependant on en distribura deux actes en musique demain. Je ne scay si vous aves oublie que je vous ai mandé quil avoit un sujet et un denoument qui re-

jouira en trompant les parties interessee qui ne merittent pas que Jupiter ait dautres considerations pour leurs profession. Mais en augmentant les belles et bonnes Idees que vous aves pour les bonnes et louables capacites que vous connoisses dans Mr Duché et en se conformant entierement aux bons avis que vous luy en aves donné il mest venu emprunter un Euripide tres latin pour travailler incessamment et par bon conseil au projet dIphigenie Taurique. Vous ne vous plaindres du sujet ny du poete sil y reussit comme je le souhaitte. Si vous aves de bons advis a lui donner ou quelque erudition des scoliastes Grecs quil ne lyra assuremt pas il vous sera oblige si vous luy envoies. Aussi bien aura il besoing pour ses divertissements des habits des pasteurs de ces pais la et de scavoir si la laine des moutons est bleue verte ou jaune. On representa hier Acis et Galatee, elle produisit malgre vos conjectures 1400 livres.

De vous dire que dans la suitte vous naies pas raison je ne suis pas devin mais je vous apprends que la Rochevais y chante et y eut des applaudissements tels quon auroit peinne a vous les exprimer si les gens de qualite et le parterre veulent y contribuer chacun de leurs part cela produira plus que le meilleur opera ne pouroit faire. Cependant il nen est pas meilleur ni moins froid dans le prologue et le premier acte. pour le divertissement que les cœurs contents et unis y viennent faire cela me paroit nouveau. Je vous dire quapres des vitres rompues depart et dautre et affiches diffamatoires Mlle Macé a demande son congé a Mr de Francinne qui na pu luy refuser. »

Enfin, le 21 juin, Ladvocat continue sa correspondance en ces termes, à la suite d'un autre récent voyage de l'abbé :

« J'ai veu avec plaisir vostre lettre et la critique de Didon (1) dont cependant vous aves emporté un feuillet que je ne scai si vous appeles la premiere partie ou si celuy que vous menvoies ce doit appeler la seconde puisque vous en faites mention dans ce dernier. Apparament que vous nous fournires le reste au plus tost. Vous aves oublié en vous en allant de me renvoier Momus en musique dont ma belle sœur qui aime a chanter se passe avec peinne. Je vous dirai que Monseigr i vint mardi et que vendredy on fit 1200 livres avec les aplaudissements ordinaires et fort peu usites mesme dans les grands sujets et je ne scai pas par quelle raison vous voules que les opera ne soit pas susceptible des meme sujets que ceux quon joue sur le theatre françois et si lon na pas chanté des comedies. Vous

(1) Tragédie lyrique en cinq actes et un prologue, créée à l'Opéra le 5 juin 1693. Cet ouvrage est complètement oublié aujourd'hui.

etes vous persuade que lon nen chantera pas lannee prochainne avec un plus grand succes. On se perfectionnera, vous seres peut etre surpris du bon accueil que lon leurs rendra. Au reste Mons[r] Duché ma leu une scene dIphigenie (1) dont les vers vous paraitront aussi baux qua moy et sil continue de la mesme force vous seres encor plus entete que ce sujet la pourra mieux reussir que vous ne vous limagines. Je croi que lon repetera les 4 saisons lundi prochain. Bien entendu neantmoins que lon ne quittera point celuy cy tant quil produira une somme asses considerable pour le temps. Je vous apprendré aussi que la petite Marianne doit rentrer a l'Opera au premier jour avec promesse de ne le plus quitter. Je vous dirai aussi que la Foire de Bezons fait asses de bruit. C'est une petite piece que lon joue aux françois avec asses de succes. Je ne lai pas encore veue et je vous en mandere des nouvelles.

« Vous seres asses surpris monsieur quand je vous dirai samedi au soir on me dit que le S[r] Lecuier etoit mort subitement. Je croi quil etoit de vos amis. Voila monsieur tout ce que je scai en attendant le succes du voiage de M[r] de Villeroy que lon dit aller secourir Namur et dont on voudroit avoir deja foit les feux de joie. Je suis tres veritablement

« Monsieur

« Votre tres humble et tres obeissant ser[r]

« LADVOCAT. »

Dans d'autres lettres, nous verrons notre Conseiller plus près encore des choses de théâtre et nous fournissant des aperçus ingénieux dont la rareté fait le mérite à nos yeux.

(*A suivre.*) MARTIAL TENEO.

(1) *Iphigénie en Tauride*, tragédie en cinq actes et un prologue, paroles de Duché et Danché, musique de Desmarets et Campra. Cet ouvrage ne fut représenté que le 6 mai 1704 à l'Académie royale de musique.





REVUE DE LA QUINZAINE

LES CONCERTS

Concerts Chevillard. — Concerts Colonne. — Schola Cantorum. — MM. Emile Mendels et Plamondon. — M. Risler. — MM. Marneff, Fliege, Delacroix et Mme C. Fourrier. — Conservatoire. — Société Philharmonique. — M. Bret et Mlle Selva.

Si j'avais le goût des parallèles, je ne laisserais pas échapper celui qui vient à l'esprit entre la *Symphonie* en *sol* mineur de Mozart et le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, de Debussy, joués l'un et l'autre au concert Chevillard du 26 novembre. Il va sans dire qu'il y a des différences : ici une rigoureuse symétrie, des phrases exactement équilibrées, et là une mélodie affranchie de toute carrure, qui suit librement son rêve, et ne revient jamais au point de départ ; un plan très net, un cloisonnement très précis dans la *Symphonie*, et au contraire, dans le poème symphonique, une musique qui croît et qui change d'aspect par degrés insensibles ; et enfin on ne trouvera dans Mozart ni cette flûte aux timides désirs, ni l'écho moqueur du cor anglais, ni la douceur apaisée des deux cors qui chantent au-dessus des seconds violons. Les deux œuvres sont en effet de caractère très différent, puisque l'une est descriptive et l'autre tout abstraite ; mais elles révèlent cependant des esprits de même famille, par la grâce candide des inspirations, par la logique naturelle des pensées (ici plus discursive, et là plus continue) et enfin par la qualité du son et la couleur d'un orchestre tout de lumière, où pas une note n'est perdue, où tout est en valeur et charme l'oreille avant que de parler au cœur ; jeux divins, visions de paradis, musique de soleil et d'enchantement, auprès de laquelle la tragique ouverture de *Léonore* semble enveloppée de tous les nuages de la tempête ; et certes, il y a une beauté dans les grondements du tonnerre et la noire menace de l'ouragan ; mais l'art le plus pur n'est-il pas celui qui ignore toute souffrance ?

J'ai goûté, à ce même concert, le tour délicat et l'orchestration savoureuse des *Trois mélodies* de M. Jean Gay, présentées par Mlle Emma Grégoire ; le prélude du 4e acte de *Messidor*, « symphonie du Printemps religieux et sacré », est une grosse, très grosse et épaisse musique, chaussée

de lourds sabots joliment décrits par l'Ouvreuse ; ces grands gestes et cette solennité creuse font songer à quelque discours de maire à l'ouverture de comices agricoles. Après tout c'est encore là un réalisme, plus complet peut-être et plus comique que l'auteur lui-même ne l'eût souhaité.

L'Ouverture de Balakiref intitulée *Russie* est une œuvre de circonstance, très inférieure aux autres productions du maître : rhapsodie assez monotone sur trois motifs populaires, d'ailleurs fort jolis par eux-mêmes ; et je n'ai pas entendu les deux *Danses hongroises* de Brahms, instrumentées par Parlow, estimant qu'après le *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune*, le silence valait mieux.

Au concert Colonne, on put entendre, après le beau prélude du Ier acte de *Fervaal*, et parmi moult Beethoven et Wagner, une œuvre nouvelle de M. d'Olonne, *Dans la cathédrale*, où l'on retrouve les habiletés connues et déjà un peu fatiguées de ce jeune auteur.

Le concert Chevillard du 3 décembre commençait par la *Symphonie de la Réforme* de Mendelssohn, que le programme intitule *Reformation Symphony*, à l'anglaise. Ne pouvant profiter de cette discrète indication, je reste où m'enchaîne un austère devoir professionnel, et je songe au mot de Claude Debussy sur « ce notaire élégant et facile qu'on appelle Mendelssohn ». Les *Eolides* de César Franck sont bien douces en leur chromatisme délicat ; mais cette « musique-à-bon-Dieu », comme dit l'Ouvreuse, est vraiment bien éloignée de la poésie païenne de Leconte de Lisle, qui l'a inspirée. Le triomphe fut pour le *Concerto* de Rimsky-Korsakof et son interprète, Ricardo Viñes. Ce concerto d'ailleurs est plutôt une fantaisie pour piano et orchestre, sur un thème d'allure populaire qui en soutient tous les développements. Rimsky a écrit des œuvres plus grandes et plus émouvantes, mais celle-ci est parmi les plus charmantes, et rien ne saurait dire la grâce aisée et la délicatesse sans recherche que sut y montrer Viñes : c'est là de très grand art, et très pur, où rien ne trahit l'effort, où tout est exactement à sa place et en son jour ; c'est une perfection non point glacée et mécanique, mais animée, émue et colorée. Ce qui venait après, c'est le *Quasimodo* de M. Casadessus (d'après *Notre-Dame de Paris*) : lourde machine orchestrale que l'on crut un moment interminable. Il n'y a pas de raison pour qu'une aussi amorphe musique prenne fin jamais ; il n'y en avait pas non plus pour qu'elle commençât. M. Gundstoett chante avec beaucoup d'expression et de précision la mélodie du pâtre au 3e acte de *Tristan et Yseult*, et les *Préludes* de Liszt, qui terminent, sont de noble et généreuse musique, dont la romantique emphase plaît encore parce qu'elle est sincère ; et puis, l'orchestre a une admirable ampleur de sonorité. Wagner a certes pris là de bonnes leçons.

Je n'ai pu entendre, au concert Colonne, le *Poème lyrique sur le livre de Job*, de M. Henri Rabaud ; on me dit qu'il y a là de la force, beaucoup de force, et pas mal de Wagner. Donnons à cette œuvre, comme à la *Symphonie* du même auteur précédemment exécutée aux mêmes concerts, une mention très honorable.

Le 24 novembre, la *Schola Cantorum* rouvrait ses portes pour nous faire entendre une sélection de l'*Armide* de Lully (1686). C'est une fort belle musique, que je trouve, pour ma part, plus émouvante, plus nuancée, et beaucoup moins encombrée de formules que la musique de Gluck. La déploration d'Armide est d'une vérité d'accent inégalée, et la scène des jardins a un charme poétique discret et raffiné, que l'on peut fort bien préférer aux mélodies épanouies de Gluck : car ici, avec ce frémissement de feuillages où erre, note unique et répétée, une de ces voix mystérieuses qui planent sur les eaux, nous sommes tout près du délicat réalisme de l'art moderne. Marcel Labey, qui dirigeait l'orchestre, avait aussi réalisé les

parties sous-entendues dans le texte original : toute exécution d'une œuvre ancienne exige une collaboration. La version qui nous fut proposée m'a paru d'une excellente sonorité. L'exécution matérielle a été très satisfaisante, et parmi les interprètes il faut citer Mlle Marie de la Rouvière, M. Gébelin, et surtout M. Plamondon, dont la voix égale, facile et toujours émue, a fait merveille dans le rôle de Renaud. Au commencement du concert, M. Pineau avait joué avec beaucoup de sûreté et de goût une fort jolie *Suite* d'orgue de Clérembault (collection Guilmant).

J'ai retrouvé M. Plamondon le 1er décembre, au concert de M. Emile Mendels, où il a chanté le *Poème d'un jour* de G. Fauré, l'*Invitation au voyage* et la *Chanson triste* de Henri Duparc : ce sont là des chefs-d'œuvre du lied français, dont il a fort bien rendu l'émotion tantôt contenue et voilée, tantôt ardente et grave. M. Mendels a un fort joli son et un bon mécanisme, quoique les doubles cordes demandent à être encore travaillées ; ce que j'ai le mieux aimé de son programme, c'est la *Symphonie espagnole* de Lalo ; la *Clochette* de Paganini est ce qu'on peut imaginer de plus vide et de plus cruellement monotone pour tous ceux que n'intéresse pas l'acrobatie spéciale du violon.

M. Risler continue ses concerts, consacrés uniquement aux *Sonates* de Beethoven, devant un public d'élite où la *Revue des Deux-Mondes* est représentée par M. Bellaigue, le *Matin* par M. Bruneau, et le Conservatoire par M. Pierre Lalo. Je n'aime pas trop le système d'interprétation de cet artiste assurément très sincère, mais trop imbu de classicisme allemand. De ce que nos voisins se font de Beethoven une idée très académique et un peu pédantesque, il ne s'ensuit pas que nous devions les imiter. Un musicien comme Beethoven dépasse les frontières de son pays, et il y a en lui de quoi satisfaire tous les goûts, à commencer par le nôtre.

Bien français, au contraire (par son jeu tout au moins), est M. Marneff, que j'entendais à son concert du 6 décembre : d'abord des qualités de justesse et de sûreté que plus d'un violoncelliste, même virtuose, pourrait lui envier ; et une puissance de son, une ardeur et une chaleur qui font de la musique une chose vivante, et non une froide rhétorique. Rien de plus mérité que la longue ovation qui lui fut faite après le *Concerto* de Saint-Saëns en *la* mineur, gracieux, aimable et fougueux tour à tour, toujours plaisant, même en ses difficultés. A ce même concert Mme Camille Fourrier chantait trois mélodies de Debussy (*Fantoches*, *le Jet d'Eau*, *l'Echelonnement des haies*) avec tant d'accent et d'intelligence, d'une voix si souple, si nuancée et si prenante, que la salle entière comprit et fut enthousiasmée. C'est une grande artiste que Mme Fourrier, et la musique moderne lui est et lui sera encore redevable de plus d'un succès. M. Fliege se montre excellent violoniste dans la *Romance* en *fa* de Beethoven et le premier *Trio* du même, et M. Delacroix, au piano, mérite de grands éloges, pour la sûreté du style, la netteté et la jolie qualité du son : il a rendu à merveille toutes les délicatesses, les fines oppositions et les vives touches de couleur des mélodies de Debussy.

LOUIS LALOY.



Les Concerts du Conservatoire ont repris le 3 décembre, avec la *Symphonie sur un thème montagnard* de Vincent d'Indy, qui est, à coup sûr, une des plus intéressantes utilisations des mélodies populaires servant de base à une œuvre aussi considérable ; car ici le thème inspire aussi bien l'*andante* que l'*allegro* et le *finale*, l'œuvre étant, pour le reste, construite avec toute la rigueur traditionnelle.

Le piano y joue un rôle très particulier, tantôt marié à l'orchestre, tantôt prenant seul une initiative hardie, et donnant, ainsi que le lui demande Saint-Saëns dans sa *Symphonie* en *ut* mineur, des effets de force qu'eussent vainement cherché les harpes.

Alfred Cortot, qui passe tour à tour du clavier au bâton, a montré là une fois de plus ses qualités de pianiste et de musicien.

L'œuvre a été exécutée avec la précision qui caractérise la Société des Concerts. A signaler cependant quelques indécisions dans le rythme $\frac{2=3}{4}$ du finale pendant les 10 premières mesures.

Nous avons admiré la splendeur des chœurs de Lotti, bien chantés *a cappella*, et qui font songer, par leurs harmonies franches et droites, à tout l'art vigoureux de leur temps.

Mais pourquoi l'étrange, plate et tortillée ouverture de *Frithiof* est-elle venue clore par le fracas de ses cuivres en vacances cette intéressante journée ?

A. M. D. V.

***

Bien que soit passée l'époque où la musique semblait exister seulement pour mettre en valeur l'interprète, le public n'en garde pas moins un goût marqué pour les virtuoses. Il n'a point tort. Les cascades de notes qui tombent avec une netteté de cristal, les effets savamment ménagés, et plus que cela peut-être, la savoureuse qualité du son produisent sur l'auditeur une sensation des plus agréables, sensation purement physique d'ailleurs et indépendante de la valeur intrinsèque de l'œuvre exécutée. Toutefois, si l'on applaudit des pages médiocres, parce qu'excellemment jouées, combien la joie est plus profonde et plus délicate aussi quand de grands artistes mettent leur talent au service de belles œuvres ! Il en fut ainsi aux deux derniers concerts de la *Société Philharmonique*.

M. Richard Mühlfeld — du « Meininger Trio » qui se fit entendre au concert du 28 novembre — est un clarinettiste allemand de grande réputation. Les *Fantasiestucke* de Schumann, qu'il joua seul, nous permirent d'apprécier son velouté, sa finesse d'attaque, en un mot, toutes les qualités qui font de M. Mühlfeld un clarinettiste de tout premier ordre. Dans un *Trio* de Brahms — spécialement écrit pour lui, paraît-il, — et dans le trio *op. 11* de Beethoven, M. Wilhelm Berger, au piano, et M. Karl Piening, violoncelliste, complétaient un ensemble excellent à tous points de vue. Aussi l'accueil fait au « Meininger Trio » fut-il extrêmement chaleureux.

Grand succès également pour le quatuor vocal dans *O vos omnes* de Moralès, compositeur espagnol du xvie siècle. Ce motet, douloureux et de grand caractère, fut redemandé. Mmes Faliero Dalcroze, Maria Gay, MM. R. Plamondon et Louis Frölich le chantèrent avec beaucoup d'expression.

En disant que sur le programme du dernier concert figuraient les noms de Mme Faliero Dalcroze et de MM. Jacques Thibaud et Lucien Wurmser, j'imagine n'avoir pas à insister sur l'intérêt artistique présenté par un tel groupement de célébrités. Au début de la soirée, M. Jacques Thibaud avait fait annoncer que, légèrement indisposé, il ne pourrait jouer la *Chaconne* de Bach. Je l'ai regretté. Non point — je l'avoue humblement, Gustave Bret dût-il m'en vouloir — pour l'œuvre elle-même, mais parce que cela m'a privé d'entendre une fois de plus l'éminent violoniste. J'aime infiniment son jeu si noblement expressif et qui ne sacrifie jamais rien à l'effet ; aussi — M. Lucien Wurmser le secondant admirablement — eûmes-nous une magistrale exécution de la *Sonate* en *la* de Mozart et de la *Sonate*

op. 13 de M. G. Fauré. Dans la première, le *presto* est très amusant. La seconde a été trop souvent entendue pour que j'en fasse ici l'analyse ; le *scherzo* et le *finale* m'en sont particulièrement agréables.

Les *Variations* en *fa* de Mozart et le *Scherzo op. 16* de Mendelssohn, mirent en valeur la grâce et la délicatesse de toucher qui sont la caractéristique du talent de M. Lucien Wurmser. J'ai moins goûté la *Polonaise* en *mi* de Liszt, colorée mais commune, avec pourtant dans son milieu un léger parfum walkyrique.

Il ne faudrait pas croire que les acclamations et les bravos soient tous allés aux deux virtuoses dont je viens de parler. Mme Faliero Dalcroze par deux fois en eut largement sa part. C'était justice. Sa belle voix souple et chaudement homogène fit merveille dans deux *lieder* de Schubert et dans *Mandoline* — bissée — de M. G. Fauré. Les autres mélodies, quoique aussi délicieusement chantées, me parurent présenter un intérêt moindre.

JEAN POUEIGH.

***

L'audition des grandes œuvres de piano et d'orgue de César Franck donnée le 1er décembre à la *Schola Cantorum* par Mlle Blanche Selva et M. Gustave Bret a cette fois-ci, comme l'année dernière, comme chaque fois, attiré un nombreux public et remporté le plus grand succès. A constater la réelle ferveur du public à l'égard des œuvres instrumentales, particulièrement des œuvres de piano de César Franck, on est en droit de se demander pourquoi les pianistes, les vrais, persistent, à très peu d'exceptions près, à ne pas vouloir les jouer. Ils pourraient, à vrai dire, invoquer une raison, une seule, mauvaise sans doute à leur avis : c'est que Mlle Selva interprète ce *Prélude, Choral et Fugue*, et ce *Prélude, Aria et Finale* avec une si parfaite compréhension, une telle autorité, qu'elle anime ces œuvres d'un souffle si brûlant de vie et d'amour, qu'il semble impossible d'atteindre une impression artistique aussi forte, aussi complète.

Les organistes ont peu l'occasion de se produire en dehors des églises, aussi a-t-on trop rarement celle d'entendre ces trois chefs-d'œuvre que sont les trois Chorals d'orgue ; il faut être doublement reconnaissant à M. Gustave Bret et de nous les avoir fait entendre et de les avoir exécutés avec une parfaite maîtrise.

X.



LA MUSIQUE A LYON

Grand théâtre de **Lyon : première représentation d'*Armor*, drame lyrique en trois actes de M. Sylvio Lazzari**, poème de M. **E. Jaubert**. — Société lyonnaise des Grands Concerts : **première** audition.

M. Lazzari me pardonnera l'indulgence imméritée que je puis manifester pour son œuvre. Je l'ai entendue trop peu, et dans de telles conditions d' « inconfort », qu'il m'est difficile de porter un jugement bien certain.

Assurément nos confrères de la presse lyonnaise ont mis tout en évidence la décevante faiblesse du livret. Mais doit-on penser qu'il convienne d'accorder une importance actuelle à une erreur anciennement reconnue ? Je ne le crois pas. — M. Jaubert se sera sans doute pénétré, depuis, de cette nécessité d'avoir un sens que partagent symboles et raisonnements. Des



Croquis d'Album inédit

de Ch. Léandre

niaiseries de style ne sont rien auprès de l'ignorance évidente des systèmes légendaires...

Que l' « histoire » d'Armor appartienne en effet à la série des romans de la Table ronde, des réminiscences évidentes font qu'il n'est pas permis d'en douter. Mais quelle est au juste la paternité dont se réclame l'auteur ? Voilà un bien délicat problème. En toute bonne volonté, je n'ai pu situer cette invention incohérente, ni légendairement, ni littérairement.

Dans une île sauvage, loin des côtes d'Armorique, des « Korriganes », vierges et guerrières, vivent sous la protection de la « Mer » : sœurs gardiennes d'Arthur. (Pourquoi ?) — Débarque « Armor », chevalier breton, à la conquête du mystique diadème. Combat avec « Ked », reine des Korriganes, et résistance victorieuse d'Armor, dont la visière se relève. Ked reconnaît en lui l'Elu auquel son cœur aspire. — L'action est finie. Ked offrira son amour, Armor le repoussera : c'est tout. — Qu'importe, en effet, l'apparition raisonnante d'Arthur, repêchant la couronne que Ked a jetée dans les flots (acte I) ? — Qu'importe que nous retrouvions Armor, roi des Bretons, faiblissant nn instant aux sollicitations passionnées de la reine et châtié aussitôt par l'écroulement de son palais de carton ? — Qu'importe enfin qu'un mystérieux hasard fasse revivre tous les héros au dernier acte pour réaliser la conversion de l'impudique princesse ? — Toujours égales demeurent les situations ! — Armor, c'est la charité spirituelle en face de la « diablesse Vénus » : résistance à peine justifiée de l'esprit sur la chair... J'ai peine à croire à la sincérité de l' « assomption » finale, et comment Ked, sensuelle comme Armide, et plus illogique que Kundry, va du désir d'Armor à la sympathie platonicienne que lui impose un dieu chrétien et bavard !

... D'autant que les « fonds » du drame, pour être au premier plan, n'y ajoutent rien d'essentiel. Il y a ici des bardes, costumés en druides, qui chantent la gloire d'Armor ; et là des Wickings pillards surgissent, commandés par un fils de Thor (!), bien à temps pour accroître l'allégresse du retour. Mais que signifie par exemple cet Arthur (roi d'Armorique, ne vous déplaise), qui va, suivi de ses pairs, se promenant sur les flots, et répute avec une dégoûtante fatuité la sentence divine pour se voir démenti aussitôt ? Voix d'en haut, voix d'en bas, intervention des éléments : on ne saurait revenir à plus fade merveilleux de feu notre opéra national... L'hypothèse la plus favorable est que M. Jaubert se soit inspiré d'une forme décadente de la légende, où, toutes les données traditionnelles étant confondues, la valeur profonde des symboles se trouve réduite en pénible effort d'allégorie. Je n'y veux pas voir autre chose.

Mais surtout qu'on n'aille pas reprochant à M. Lazzari le choix de son livret ! — Reproche trop facile, comme de ses péchés à Crainquebille... Sans se rejeter sur la mauvaise excuse d'un début, il est normal de justifier cette erreur par le caractère d'exotisme de la légende d'Armor, surtout pour un Tyrolien (1) ! Et, pour ma part, je ne saurais assez admirer avec quelle belle conscience l'artiste s'est appliqué à tirer parti du moins vivant et du moins inspirateur des poèmes ! De fait, une certaine inaccoutumance des valeurs de notre langue n'était pas sans le servir : comment résister autrement à la force d'inhibition d'un tel livret ?

Non seulement M. Lazzari a tiré parti du « poème », mais il a trouvé moyen de l'animer, en l'expliquant et en l'unifiant. La vigueur et la sincérité de son invention musicale ont paru sensibles à tous les auditeurs d'*Armor*. Ce long duo d'amour, — j'ai dit combien il est déplorable au

(1) Non que je veuille prétendre que M. Lazzari ne soit devenu bon Français, d'esprit et de cœur.

point de vue scénique, n'étant guère coupé que par des hors-d'œuvre, M. Lazzari réussit à le soutenir dans une belle et continue effusion symphonique. Qu'il en doive résulter une certaine uniformité, une certaine monotonie même, cela paraît inévitable ; mais je ne crois pas que cette plénitude de son aille jamais jusqu'à la fatigue du spectateur.

Il y avait un danger plus grand dans la nature même du scénario, et l'on pouvait craindre que le souci d'œuvres antérieures se fût, par instants imposé au compositeur. Je dois reconnaître que le péril n'a rien d'immédiat. Des critiques plus compétents ont rapproché la partition de M. Lazzari de certaines œuvres de Wagner, de Massenet et de Reyer. Je ne sais pourquoi le souvenir de l'*Armide* de Gluck me revient à l'esprit pour se réclamer de la filiation de ces maîtres : il se peut qu'il n'y ait en tout cela qu'une analogie de formule... Quoi qu'il en soit, M. Lazzari demeure suffisamment original. Et si l'influence wagnérienne paraît très sensible chez lui, on peut dire qu'il la supporte sans faiblesse : ce n'est pas le moindre éloge que l'on puisse faire de son art.

Les meilleures pages du drame sont déjà connues à Paris, par les auditions de Lamoureux et de la Société nationale (IIe acte, 1901). — A Lyon, où l'œuvre se présente pour la première fois dans son ensemble (1), on a paru goûter particulièrement le prélude et ce duo entre Armor et Ked au premier tableau qui va se répétant aux deux derniers actes (scènes 5).

Ce procédé thématique de l'auteur se révèle dès ce prélude, procédé non exclusivement wagnérien, puisqu'il se rencontre déjà dans cette ouverture de la *Léonore* de Beethoven dont j'aurai à parler. Le morceau est bref, étant constitué presque uniquement sur le thème de la Mer. Après une introduction au « monde mystérieux des Korriganes », il se remplit petit à petit par juxtaposition progressive du thème héroïque d'Armor. La composition en est limpide et d'autant plus attachante. — Du deuxième acte je préfère ne rien dire, craignant de reprendre trop brièvement des analyses excellentes qui ont été données ailleurs.

Je ne puis cependant m'empêcher de remarquer, toujours à ce propos, combien les « successeurs » de Wagner paraissent peu s'apercevoir de la portée dramatique du leitmotiv et de toute la nécessité qu'il y a à lui conserver son sens *générique*. L'origine physique de quelques thèmes wagnériens paraît avoir prédominé à leurs yeux sur le caractère symbolique de ce mode de construction. C'est encore le même rapport de l'allégorie au symbole que je signalais touchant la décadence de la légende. — M. Lazzari, tout en maintenant l'existence de thèmes d'ordre général : amour, séduction, repentir, rédemption, pitié (celui-ci mériterait une longue discussion), — et tout en pénétrant assurément tout leur sens, ne paraît pas s'attacher à ces motifs autrement que comme à d'heureux procédés de composition. Est-ce un reproche ?... Les dérivations même qui existent entre quelques-uns de ces thèmes (par exemple : « mission d'Armor de ramener Ked à Dieu » et deuxième thème d'Armor, bien qu'elles paraissent suivies dans l'exact procédé wagnérien, ne revêtent pas à mes yeux la grandeur « conceptuelle » nécessaire pour soutenir longuement l'intérêt dramatique, d'où un certain abus d'une psychologie musicale étrangère à l'œuvre : reprise du thème de la Mer, répétition du motif d'Elda et de sa ballade, etc... Il manque, en somme, une forte direction de pensée qui s'entretienne et se parachève : nous nous heurtons probablement, ici encore, à l'erreur philosophique du poème.

Où M. Lazzari se sépare des procédés wagnériens, — à supposer qu'il y

(1) Après Prague et Hambourg.

ait jamais été attaché, — c'est dans sa manière de traiter les voix ; je n'oserais dire que ce soit toujours d'une manière heureuse. Il me revient l'impression pénible que produisent certains vers de mirliton du livret, sortis brusquement de la marée symphonique pour y rentrer aussitôt (1). Il y a d'autre part — (et sans doute toujours pour la cause précitée... n'oublions pas qu'il s'agit d'un musicien encore jeune !) — une certaine sécheresse orchestrale, un manque de « fondu », qui rendent l'audition parfois déconcertante pour nos oreilles accoutumées aux liaisons wagnériennes.

Cependant l'instrumentation d'*Armor* est suffisamment fournie pour permettre une grande mobilité dans les transitions (2). Le compositeur ne l'ignore pas, car il paraît même trop peu ménager de ses forces : d'où une notable difficulté dans la progression et naturellement quelque « regret » chez l'auditeur. Au reste, M. Lazzari use de son orchestre avec science, et si les timbales et les cuivres dominent parfois un peu lourdement le quatuor, nous devons lui tenir gré de la modération de ses cors. Ce ne sont, en somme, que défauts relatifs de qualités de clarté et de simplicité, qui, plus que tout autre, honorent un difficile effort de libération.

Mais ce m'est surtout un grand plaisir de rendre justice au talent descriptif de l'auteur. Le prélude fut applaudi d'enthousiasme. On pourrait vanter aussi l'envahissement de la mer au deuxième acte, dont l'effet est malheureusement coupé par le bruit des machines...

Bref, la musique d'*Armor* est toujours intéressante, parfois attachante. Ce n'est peut-être pas une raison suffisante pour oser lui prédire la fortune d'une autre œuvre qui nous vient de Prague : je veux citer *Don Juan*. Mais il y a là de très positives promesses : une originalité de pensée déjà certaine. Si l'invention mélodique n'est pas toujours suffisamment libre, — surtout la fermeté de coup d'œil d'un musicien qui se connaît et la science de l'expression dramatique. Quoi de plus ? Et connaît-on beaucoup d'œuvres actuelles dont il soit permis de faire cet éloge ?

Au fait : ces promesses d'un artiste expert et très convaincu, je ne doute pas qu'elles se trouvent réalisées à l'heure présente, et que l'*Ensorcelée*, avant *Amis et Amiles*, ne nous donne bientôt la joie d'applaudir au talent affranchi d'un maître (3).

*
* *

Il fallait un certain courage pour aborder la tâche de rendre à Lyon les grandes auditions musicales qui lui manquaient. M. Witkowski s'y est attaché avec tant d'ardeur qu'il semble tout près d'avoir réussi.

L'ouverture de *Léonore* (nº 3), abordée avec timidité, a mis en valeur,

(1) Cf. l'entrée d'Armor, au Ier acte, p. 61 de la partition, pp. 98-105 ; le vœu d'Armor, p. 212, et, au dernier acte, le discours d'Arthur.

(2) 3 flûtes, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, clarinette basse, 3 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba, 3 harpes, batterie avec glockenspiel, quatuor.

(3) Je n'ai rien dit de l'interprétation. Mme Janssen — bientôt à nouveau Isolde — retrouve sans effort toute la mystique volupté de sa race : il faut louer la cantatrice de la composition de son rôle. Il y a une religion de l'amour et de l'art qui fait passer sur bien des livrets — Sans doute, M. Verdier est toujours consciencieux et expressif : même vertu de composition, mais enthousiasme trop égal. Mlle Pierrick est bonne. M. Dangès, qui sera un grand artiste, paraît morose sur le cheval de bois d'Arthur. L'orchestre fut vraiment bon, grâce aux soins paternels de son excellent chef : Philippe Flon.

particulièrement dans la seconde partie de l'allegro, des qualités rythmiques surprenantes chez un orchestre aussi frais.

La *Jeunesse d'Hercule* de Saint-Saëns m'a paru longue : je conçois qu'une apologie morale ne va pas sans raideur, fût-elle agrémentée de nymphes et de bacchantes.

Et pour l'ouverture des *Maîtres Chanteurs*, — qui fut entreprise un peu tôt, — j'eusse désiré que l'harmonie eût moins l'air de se pâmer au-dessus du quatuor : cela produit une confusion de nuances dont s'accommode mal l'esprit très clair de la partition.

M. Ysaÿe prêtait son concours aux organisateurs de cette première séance. Je ne lui ferai pas l'injure de louer la perfection de son art. Il a paru qu'il commençait avec un peu d'ennui le si touchant *Concerto* de Bach (en *mi*) ; mais il s'est animé, et déjà sur la fin de l'allegro sa crinière léonine marquait toute la ferveur de son culte.

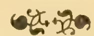
J'aime moins la *Symphonie espagnole* de Lalo. Comment, malgré une multitude de faux bijoux, n'eût-elle pas fait grise mine au milieu d'un tel ensemble ?... M. Ysaÿe a « bissé » avec un prélude de Bach qui était comme une consolation de l'art à lui-même.

Il me chagrine cependant de voir l'âme doucement volontaire du grand Bach répandue dans ces auditions trop publiques. Nulle musique comme la sienne ne me paraît solliciter des prêtres... Et il y a quelque gêne pour l'esprit au souvenir des générations tournoyantes qui ont honoré et honorent encore la salle des Folies-Bergère !... Dirai-je que, malgré les réparations effectuées, l'acoustique est déplorable ? Le besoin d'une salle se fait toujours plus sentir. — Une mention en terminant à M. Fleuret, qui a dompté l'orgue, infiniment mobile, où se complaît l'ingéniosité d'un de nos facteurs lyonnais.

Les Grands Concerts ont triomphé. — Je ne doute pas que le succès soit durable, — si *Rédemption*, qu'on annonce pour le 24 décembre, trouve dans les chœurs de la *Schola* l'appoint de perfection que l'œuvre réclame. Tout l'honneur en revient au musicien distingué qui a pris à cœur de nous rendre à l'amour de son art et à l'estime de son effort.

M. Witkowski peut déjà être fier du résultat obtenu : je le lui dirais, — si je n'avais peur de lui donner de l'orgueil.

Jacques Reboul.



LA MUSIQUE EN ANGLETERRE.

Londres et les environs.

En même temps que les premières grouses d'Ecosse, apparaissent les concerts automnaux. La province commence.

A Worcester, Norwich, Sheffield et Bristol, ont eu lieu cette année ces solennités d'une importance artistique et d'une dimension dont on ne se fait qu'une piètre idée à Paris, et même à Londres. Parmi ces quatre villes, empressées à plaire, une seule ne possédait encore ni un passé musical ni une réputation d'Art, Worcester, uniquement célèbre pour sa sauce, « for steaks, chops, every kind of boiled and fried fish », gloire qui sans doute ne la contentait plus. Mr. Henry J. Wood et Herr Weingartner furent, de ces Festivals, les principaux « conductors » ; les programmes comprirent, outre les habituelles symphonies classiques, des œuvres modernes de nationalités diverses : *The Dream of Gerontius* de Sir Edward Elgar,

Marino Faliero de Mr. Joseph Holbrooke, les *Béatitudes* de César Franck, la *Symphonie fantastique* et *Lelio* de Berlioz. Deux chœurs à huit parties de Weingartner, *The House of Dreams* et *The Song of the Storm* ont été exécutés, ainsi que *Taillefer*, de Richard Strauss, ballade ayant pour sujet la bataille de Hastings.

Puis à Londres, innombrables, les séances continuent. C'est Mischal Elman, infatigable et qui ne vieillit point ; Mark Hambourg, qui donne à un reporter du *Lady's Realm* des conseils empreints de sagesse (« Vous ne pouvez interpréter les œuvres d'un grand compositeur que si vous avez une large intelligence, l'expérience de la vie, l'habitude des voyages et une parfaite connaissance des écrits des poètes, historiens, philosophes anciens et modernes »... What next ?) ; Mr. Percy Grainger, qui révèle au public de Bechstein Hall les *Pagodes* debussystes et la *Lotus-land* de Mr. Cyril Scott ; — et tant d'autres !

Après un après-midi ainsi dépensé, il convient de se rafraîchir aux sources pures de la simple musique : idéales « musical comedies » absurdes, charmantes et toujours pareilles, dont on ne se lasse pas — à moins de les avoir eues, dès l'abord, en horreur. Et Maurice Farkoa dans *Lady Madcap*, Miss Ethel Irving dans *Mr. Popple*, Mr. Seymour Hicks dans *The Catch of the Season*, c'est la perfection même, tout comme Mme Melba dans *la Bohême*. Si vous considérez qu'une « musical comedy » n'est ni de la musique, ni de la comédie, vous ne pourrez que trouver que ce genre, typiquement anglais, a produit des chefs-d'œuvre. Joie des yeux ! contentement de l'oreille ! repos de l'esprit !... Un whisky à l'entr'acte avec une « Albany » cigarette, et voici l'heure du souper sans qu'on s'en soit aperçu ! All's well that ends well !

Cependant dans ce Covent Garden, encore tout frémissant de *Tristan* et du *Ring*, triomphe l'italianisme, en des représentations, je dois le reconnaître, excellentes : *Madama Butterfly*, *Mefistofele*, *la Bohême* et autres œuvres encore pires, chéries des chanteurs, des amateurs de chant et des Society people !...

*
* *

Si l'Opéra Royal s'affirme résolument transalpin, les grands Concerts affichent au contraire un modernisme outrancier. Loin des roulades, des ritournelles, des mélodies faciles et des fausses musiques avancées, perpétrées par certains compositeurs soucieux de ménager l'Art et le gros public, Dr Richter y dirige *Also sprach Zarathustra*, *Tod und Verklærung*, *Sinfonia domestica ;* et Richard Strauss est *The man of the moment* (comme dit Mr. Harry Melville), furieusement à la mode. Je ne sais point au monde un homme dont, ces dernières semaines, il ait été plus parlé que du compositeur de *Salomé*.

Cette *Sinfonia domestica*, que Paris ignore encore, et que Londres, après New-York, applaudit, fait couler d'intarissables flots d'encre, d'aperçus ingénieux, de dénigrements systématiques, de sottises contradictoires et de louanges hyperboliques. C'est fort bien.

Divisée en trois parties se jouant sans interruption, *Prélude et Scherzo*, *Adagio*, *Fugue et Finale*, elle prétend décrire la vie d'une famille heureuse, et ce, de façon demi-humoristique, nous apprend Strauss dans une interview ; il nous révèle aussi qu'il nous faut l'écouter d'un esprit sérieux et la considérer comme de la musique pure ; que le sujet, d'ailleurs, n'est pas tant « un jour de vie familiale » que les joies et les chagrins de la maternité et de la paternité, la croissance de l'enfant et ses relations avec ses parents. Voilà tout. Il ne faut donc pas voir en cette œuvre des détails réalistes

particulièrement infantiles, pour ne pas dire enfantins ; ni imaginer le moment précis où le baby est mis pour la première fois en présence de l'eau (gammes chromatiques montantes et descendantes des violons, sanglots des bois, éclaboussements des harpes, thème de l'enfant transi au hautbois d'amour); ni deviner « l'Etreinte des parents procréant l'Enfant Roi, l'éternelle Floraison de Vie ! » ni croire à des « mots » entre le père et la mère, un peu énervés. Cependant il est certain et évident qu'une façon de berceuse y endort le gosse et qu'un glockenspiel y sonne 7 heures du matin.

Plus généralement, le *Scherzo* représente « l'enfant au jeu » ; l'*Adagio*, la vie calme du foyer,

... la lueur étroite de la lampe,
La rêverie avec le doigt contre la tempe... ;

le *Finale*, une discussion probablement au sujet de l'avenir du petit (« Il sera général ! ») qui se termine dans un bel élan de cuivres apothéotiques, vertueux, familiaux — familiers.

On retrouve dans cette dernière œuvre de Strauss toutes ses qualités admirables et ses défauts les plus intéressants : thèmes un peu simplets, trituration orchestrale à la *Don Quixote*, nietzschéisme des dernières mesures de *Zarathustra*, faciles envols et notes stridentes de *Heldenleben*, force, calme et beauté de certains passages de *Mort et Transfiguration*. Il semble que Strauss ait pris plaisir à accumuler en cette symphonie à programme tous ses procédés dans ce qu'ils ont de plus personnel, de plus ingénieux et de plus agressif. En vérité, son extraordinaire adresse finit par agacer. Si j'étais assuré que ce compositeur possède un « sense of humour » à la Max Beerbohm, je n'hésiterais pas à sourire et à qualifier de chef-d'œuvre cette production, encore que la plaisanterie en soit bien un peu grosse et allemande. Que si sa signification n'est point ironique, j'ai le regret extrême de ne point m'émouvoir devant cet enfant qui s'éveille au son des instruments d'une manière que n'avait pas prévue Montaigne.

..... Quand je sors du Queen's Hall, tout parfumé encore de ces « homely » charmes, je trouve dans Regent Street un brouillard subitement tombé, jaune, oppressant, implacable .. Je sens autour de moi des dangers effarants et invisibles, des cris ouatés de brume, des lueurs troubles... l'adagio de Strauss : «... le foyer, la lueur étroite de la lampe !... » chante en moi, pathétique, — narquoisement.

Oh ! quitter l'atmosphère de la Symphonie domestique pour s'égarer dans un « London fog... » !

X.-Marcel Boulestin.



LA MUSIQUE EN AMÉRIQUE.

Faits et documents.

L'*Orchestre symphonique de Boston* a ouvert sa vingt-cinquième saison le 14 octobre avec l'ouverture *Au Printemps* de Goldmark, la *Loreley* de Liszt, le *Pigeonneau* de Dvorjak, une scène de *Rienzi* de Wagner (a. III, sc. 2), et la 2e *Symphonie* de Beethoven. Ci-joint les programmes des concerts suivants :

21 octobre :

Smetana : Ouverture de l'opéra *Libussa*. — Liszt : *Concerto* en *la*

majeur. — R. Strauss : *Mort et Transfiguration.* — Tchaïkovsky : *Symphonie* n° 4 en *fa* mineur.

28 octobre :

Fr. Schubert : *Symphonie inachevée.* — Dvorjak : *Concerto pour violoncelle.* — Beethoven : *3ᵉ Symphonie.*

4 novembre :

Concert consacré aux œuvres de Wagner. Solistes : Mme J. Gadski, M. E. van Hoose.

L'absence d'œuvres françaises sur ces quatre programmes est remarquable, mais s'explique par le fait que M. Vincent d'Indy doit diriger le concert du 2 décembre et que le programme sera composé de musique française uniquement, comprenant :

V. d'Indy : 2e *Symphonie.* — G. Fauré : Suite de *Pelléas et Mélisande.* — C. Franck : *Psyché* (suite). — V. d'Indy : *Sauge fleurie.* — Dukas : *L'Apprenti sorcier.*

A partir du 4 décembre, M. d'Indy entreprendra une tournée avec l'orchestre symphonique de Boston, et dirigera des concerts à Philadelphie, Baltimore, Washington, New-York et Brooklyn, où, en plus de celles mentionnées plus haut, seront exécutées les œuvres suivantes :

Chausson : *Symphonie.* — Magnard : *Chant funèbre.* — Cl. Debussy : *Après-midi d'un faune.* — V. d'Indy : *Istar.* — Ropartz : *Danses bretonnes.*

Il est agréable de constater que l'intérêt pour la musique française est plus vif en Amérique que peut-être en aucun autre pays hors de France, et le monde musical d'ici est fermement convaincu de l'importance de la visite de M. d'Indy.

Plusieurs de ses œuvres sont bien connues dans notre pays, où elles ont été très bien exécutées.

Les annonces suivantes donneront une idée de la quantité de musique française qui sera jouée à Boston durant les quelques mois prochains :

Trois concerts de musique de chambre pour instruments à vent, donnés par M. G. Longy (1er hautbois de l'orchestre symphonique de Boston), où seront exécutés pour la 1re fois, à côté d'autres œuvres :

Nocturne de G. Fauré ;

Quintette de A. Caplet, — *Scherzo* de Ch. Lefebvre ;

Variations symphoniques de E. Lacroix ;

Nonetto de E. Malherbe.

Le quatuor Hess exécutera le *Quatuor* (en *do* mineur) de G. Fauré et le *Quatuor avec piano* de V. d'Indy.

Le quatuor incomparable de Kneisel annonce pour sa 21e saison les œuvres françaises suivantes : *Quatuor* de Ravel, *Quatuor* en *mi* majeur de V. d'Indy et *Quatuor* en *la* majeur de Chausson.

M. d'Indy jouera lui-même à leur concert du 24 décembre à New-York son *Quatuor pour piano et cordes* avec ces grands artistes.

Mme Hopekirk, la distinguée pianiste, a fait entendre à son premier récital le poème des *Montagnes* de V. d'Indy, la *Barcarolle* de Debussy, ainsi que *Clair de Lune*, l'*Isle joyeuse*, *Masques*. Je ne veux pas omettre de mentionner la première exécution à New-York, la semaine passée, du *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, de Debussy, par l'orchestre symphonique de New-York, sous la direction de M. Walter Damrosch.

Nous espérons avoir sous peu la visite de Mme Blanche Selva, car nous avons tous un vif désir d'entendre cette grande artiste, dont le rare talent fait l'admiration de tous les véritables amateurs de musique.

En un mot, la cause de la musique française est bien défendue dans notre pays.

C. W. Lœffler.

LIVRES ET MUSIQUE.

Romain Rolland : *Jean Christophe*. 3 vol., Paris, Ollendorf. — **Henry Expert** : Extraits des *Maîtres Musiciens de la Renaissance française*. Paris, Leduc. — **Frédéric Hellouin** : *Essai de critique musicale*. Paris, Joanin. — **Georges le Cardonnel** et **Charles Vellay** : *La littérature contemporaine*. Paris, Mercure de France. — **Richard Wagner** et **Mathilde Wesendonk** : *Journal et Lettres*, 1853-1871, trad. G. Khnopff. 2 vol., Berlin, Dunckler.

Ce qui me plaît avant tout dans le livre de Romain Rolland, c'est qu'il ne se présente pas sous les espèces du « style ». Le style, c'est l'homme ? Que non pas : c'est avant tout l'auteur, et le travesti qu'il met à sa pensée. Il est des travestis comiques, il en est de charmants, mais nous avons tort, peut-être, de nous laisser séduire à ces dehors, et tel de nos notoires contemporains, styliste de profession, est-il autre chose qu'un habilleur de vanités ? Il est d'autres beautés que celles de la toilette, et un autre art que celui de l'arrangement des syllabes. Sensible, plus qu'il ne faudrait sans doute, aux agaceries de notre coquette littérature, quelle impression de repos, de droiture et de grandeur n'ai-je pas eue souvent en ouvrant un roman de Tolstoï ! C'est qu'ici le génie, pour ne plus se dépenser au détail, n'en gouverne que plus hautement l'ensemble et imprime au récit tout entier le mouvement irrésistiblement calme d'une eau profonde. Tel est aussi, à mon sens, le souverain mérite de *Jean Christophe* : pensers et sentiments s'y donnent tout entiers, sans parure, sans ruse, sans détour, tels qu'ils jaillirent des sources de la vie, et suivant l'ordre même où la nature les présente aux clartés de l'esprit : œuvre de sincérité avant tout, mais œuvre d'art au premier chef aussi, par la puissante logique de sa composition.

C'est une triste et belle histoire que celle de Jean Christophe ; né dans une falote petite ville allemande, fils d'un musicien ivrogne et d'une mère effacée, orgueilleux et rude, débordant de force et de bonté, mais privé de souplesse et aussi d'indulgence aux faiblesses d'autrui, il va dans la vie, heurtant et cognant de droite et de gauche, comme un géant partout à l'étroit. Pas à pas nous le suivons, depuis les terreurs de l' « aube » jusqu'aux ardeurs de la jeunesse, où l'on sent poindre le prochain génie ; et le géant a une âme, une pauvre âme sensible, crédule et généreuse, qui frémit douloureusement aux souffrances et aux déceptions que lui inflige le petit monde humble ou vulgaire où, tant bien que mal, il cherche à loger ses sentiments démesurés. Il est bien vrai que l'on retrouve là plus d'un trait de Beethoven, mais infiniment plus marqué et plus suivi que dans ce que nous savons de la réalité : ce n'est pas là une reconstitution historique, c'est une évocation plutôt ; par les sortilèges du culte qu'il a voué au Maître des douleurs, Romain Rolland a appelé son âme et la fait revivre parmi nous. Bientôt sans doute nous aurons à entendre ses rigoureux jugements sur nous et surtout notre musique : tels, les philosophes du XVIII[e] siècle critiquaient nos mœurs, par la bouche d'un Persan ou d'un Huron bénévole. Mais leur personne et leurs préjugés reparaissaient à tout endroit, sous un déguisement qui ne trompait personne. Au lieu que le héros de Romain Rolland vit avec une ampleur et une vérité dont on trouverait, dans toute la littérature, de bien rares exemples.

Livre moral, assurément, que celui-là ; mais que l'on n'aille pas croire à des allures prêcheuses, ni à de puritaines austérités. La sympathie de l'auteur va à ce qui est pur, certes, mais d'abord et avant tout à ce qui est largement humain. La vertu acariâtre des âmes ménagères est même peinte de traits fort joliment ironiques, et la paresseuse mélancolie d'une Sabine est étudiée avec amour. C'est d'ailleurs un charmant épisode que celui de

Sabine, avec la tristesse soudaine, et si vraie, de son dénouement. Je ne veux pas commencer les citations, car je ne m'arrêterais plus, tant le cours du récit est égal et soutenu : l'émotion coule à pleins bords en ce livre de pitié, d'amour et de bonté. Nos lecteurs pourront bientôt s'en convaincre, car nous publierons prochainement des parties de la suite de l'ouvrage, non encore terminé, comme on sait, mais déjà récompensé du prix de la *Vie heureuse*. Et c'est bien la vie heureuse dont on y trouvera le secret, si le bonheur se gagne, comme le Paradis, par la douleur.

Chacun connaît aujourd'hui les admirables travaux de M. Henry Expert, et les belles éditions où revivent ces maîtres français du xve et du xvie siècle qui, comme le dit Debussy un jour, « savaient faire sourire » le contrepoint dont nous avons fait un travail de mandarins ; maîtres qui sont certainement parmi les plus grands de la musique, et bien nôtres par la délicatesse précise de leur pensée et la sûreté d'un style expressif et concis. Les volumes de la collection des *Maîtres musiciens de la Renaissance française* sont publiés avec un luxe et un soin qui ne les rendent pas accessibles à tous ; c'est donc une fort heureuse idée que d'en détacher, sous forme d'extraits, les morceaux les plus remarquables et les plus susceptibles d'être exécutés par les amateurs modernes. Il ne faut pas croire, en effet, que cette musique n'ait qu'une valeur historique : rien de plus vivant au contraire, de plus gracieux ou de plus touchant, et de mieux fait pour plaire aux oreilles modernes : tous ceux qui ont entendu chanter ces œuvres, soit à l'Exposition des Primitifs français, soit à l'Ecole des Hautes Études sociales, soit aux Concerts du Conservatoire, peuvent en témoigner. Rien de moins « primitif » d'ailleurs, ni de moins scolastique que cet art parfaitement maître de ses moyens, qui construit ses édifices sonores des plus délicates mélodies, et sait ajourer finement une harmonie fondée tout entière sur l'accord parfait. Dans ces extraits, dont la publication vient de commencer, on trouvera déjà la *Guerre*, cette symphonie vocale de Janequin, si tristement défigurée par l'édition du prince de la Moskowa et ici rétablie en sa verdeur première ; puis plusieurs chansons du même auteur, beaucoup moins connues, et où il montre un sens exquis de la nuance et une rare entente des effets d'harmonie ; l'une surtout (*Laissez cela*) est un chef-d'œuvre d'émotion contenue, et nul, si ce n'est François Couperin peut-être, n'a jamais su mieux traduire tout ce qu'il tient de pudeur savoureuse et de langueur tendre dans un refus qui se murmure. Or le thème de la chanson est le même que Wagner fait sonner à ses cloches, dans *Parsifal* ; tant il est vrai qu'en musique le sujet n'est presque rien : tout est dans la manière de le traiter. Roland de Lassus est représenté, lui aussi, par quelques chansons robustes, gaillardes, et non exemptes d'une certaine pesanteur flamande. Jean Mouton et Passereau ont plus de grâce, avec un style cependant très rigoureux, très strictement imitatif ; et il y a une exquise ironie dans la chanson de Pierre de la Rue (*Ma mère, hélas ! mariez-moi*). Enfin le xvie siècle finissant est représenté par des compositions de Costeley, Le Jeune et Mauduit, où l'on trouvera des mélodies toutes modernes d'allure, et des recherches rythmiques et modales où notre musique elle-même pourrait fort bien s'instruire Tel est d'ailleurs l'avis de M. Gabriel Fauré, directeur du Conservatoire, et, par la nature de son talent, digne continuateur de ces charmants et profonds musiciens : il vient de les inscrire au programme d'études de notre établissement officiel. Ajoutons enfin que les Extraits sont tous publiés avec les clefs modernes, ce qui les rendra lisibles aux nombreux amateurs, chanteurs et même compositeurs qu'une clef d'*ut* fait reculer d'effroi ; et que, par une entente spéciale avec la maison Leduc, nous sommes en mesure de

faire, à nos seuls abonnés, 40 o/o de réduction sur les prix, déjà fort modiques, ainsi qu'on pourra s'en convaincre en se reportant au Catalogue publié en tête de ce numéro.

Le livre de M. Hellouin résume un cours professé l'année dernière à l'École des Hautes Études sociales. Il commence par une histoire très sommaire de la critique jusqu'au XVIIIe siècle, où il est question de Platon et d'Aristote, mais non d'Aristoxène, celui des anciens qui nous a laissé certainement les plus belles pages de critique. La querelle des Bouffons, puis celle des piccinistes et des gluckistes, sont traitées avec quelque détail, et je ne serais pas éloigné de donner raison à l'auteur en sa défense de Rameau. Pour la période suivante, il faut le féliciter de s'être infligé la lecture de Suard et Geoffroy, les pères de la critique musico-littéraire, celle aussi de Castil-Blaze, Fétis et Scudo qui, un peu plus musiciens, furent de bien piètres écrivains : les extraits qu'il nous en montre ne donnent pas envie de lire jamais plus avant. Quant à la période contemporaine, c'est la partie la plus faible du livre ; et on me croira si je le dis, car j'y reçois de grands éloges. L'auteur annonce, au début de ce chapitre, « l'intention bien affichée de parler sans réticence aucune » ; mais on s'aperçoit bientôt que cette grande franchise s'accommode volontiers d'insinuations malveillantes sur la famille, les mœurs ou la santé des chers confrères, toutes choses absolument étrangères au sujet traité. Je ne suis certes pas partisan d'un optimisme béat et bénisseur ; mais la première des règles, il me semble, est de ne juger les hommes que sur leurs écrits et de laisser les commérages aux rédacteurs de fiches. Il faudrait aussi les juger sur tout ce qu'ils ont écrit, et c'est une singulière ignorance de M. Hellouin de ne voir en M. Gauthier-Villars que l'auteur des fantaisistes chroniques de l'*Ouvreuse*, dont il ne goûte pas la grâce piquante et le savoir ingénieusement masqué. Le livre conclut à un compromis entre la critique dogmatique et la critique impressionniste, et se termine par un portrait du critique idéal, où j'ai cru reconnaître Jean Marnold ; mais, pour ménager la modestie de mon ami, on s'est abstenu, d'un bout à l'autre du livre, de le nommer.

LOUIS LALOY.

On n'a pas oublié la retentissante enquête de Jules Huret sur l'Evolution littéraire ; voici que paraissent, réunies en un volume publié par le *Mercure de France* sous ce titre qui beaucoup embrasse : *La littérature contemporaine*, des interviews astucieusement extorquées à nos plus notoires écrivains par MM. Le Cardonnel et Ch. Vellay.

Il serait facile de confectionner un réjouissant compte rendu de ce livre en ramassant les petits morceaux de sucre cassés par la plupart des interrogés sur le dos de leurs confrères.

Défendant avec une paternelle vivacité ses filles, *Minne* et *Claudine*, notre collaborateur et ami Willy, après avoir parlé sans vénération des innombrables gens de lettres sans culture « qui s'appellent légion, Paul Brulat ou Bouffandeau » et qualifié M. Laurent Tailhade, en passant, de « raclure de théière » (ce qui semble abscons), Willy, donc, déclare : « Si mes volumes restaient chez l'éditeur, je n'encourrais ni la malveillance des jeunes constipés qui opèrent dans des revues discrètes, péniblement, ni les injures exaspérées de certains ratés, comme cet hypo-mufle d'Henry Ner, qui me trouvait jadis du talent quand je tirais à petit nombre et le diable par la queue, et me continuerait sa bienveillance (chéri, va !) si ma prose avait aussi peu d'acheteurs que les vers de M. Puaux, la musique de M. Georges Hue, etc... Inutile d'ajouter que je me soucie de ces excommuni-

cations intéressées aussi peu que du génie poétique de M. Jacques Normand. »

Le plus gai, c'est que les critiques eux-mêmes sont critiqués ; tel M. Ernest-Charles, sur le compte de qui M. Van Bever nous édifie à grand renfort d'anecdotes acidulées : « Un jour on lui dit : Vous devriez faire un article sur Ribot. — Qui ça Ribot? le député ? — Non, le philosophe. — Il y a donc un philosophe qui s'appelle Ribot ? — Ernest-Charles l'ignorait. Il envoya un de ses secrétaires (car il a de nombreux secrétaires) copier à la Bibliothèque Nationale la liste des œuvres de Ribot, et un autre, ensuite, les acheter chez Alcan. En trois jours il les lut et il écrivit un article. »

Mais les lecteurs du *Mercure musical* s'intéresseront surtout aux jugements portés sur la musique par les littérateurs.

L'auteur de la *Symphonie avec chœurs* doit se contenter d'une unique citation de M. Henry Bordeaux : « C'est si beau, disait Beethoven, de vivre mille fois la vie ! Tout grand artiste doit vivre mille fois la vie. »

M. Camille Mauclair, qui étudie la musique en poète, juge la poésie en musique : « Mes vers sont des vers de mélomane, ce sont des improvisations sur des rythmes de Schumann » Ce même mélomane estime qu'on doit juger un lied comme un tableau : « Il faut qu'en s'adressant à un musicien, le critique puisse lui dire en lui montrant un Whistler : C'est du Schumann. »

Je ne perdrai pas mon temps à conseiller au symboliste auteur de ces lignes la lecture de la *Logique des sentiments* par M. Ribot, celui qu'ignorait M. Ernest-Charles ; je dirai seulement : Les vers de M. Mauclair étant du Schumann, et Schumann étant égal à Whistler, j'en conclus que M. Camille Mauclair est une manière de Whistler. On s'instruit tous les jours.

Tandis que José-Maria de Hérédia regrette l'influence mystique de Wagner sur « Verhaeren, Henri de Régnier, Viélé-Griffin, Gustave Kahn », qu'il déclare tous quatre « poètes de talent », M. Charles Morice opine que l'école wagnérienne eut du bon ; mais, ajoute-t-il, elle dure trop longtemps, s'attarde...

Hugues Rebell, « ce grand jeune homme voluptueux aux allures discrètes », trouvait « des passages aussi beaux que certains de Mozart » dans cet Offenbach qu'un épistolier sémite, mais anonyme, du *Mercure de France* reproche aigrement à M. Henry Gauthier-Villars d'avoir étiqueté « youpin périmé ».

M. Fernand Gregh (à qui M. Mauclair refuse tout talent) se demande « pourquoi notre poésie ne suivrait pas l'évolution de la musique qui est allée toujours en se libérant, depuis le plain-chant jusqu'à Debussy » ! Car la confusion des deux modes d'expression esthétique est chose courante chez les « penseurs » de la jeune génération.

Sur la *Louise* de Gustave Charpentier, les opinions divergent : M. Maurice Le Blond la préfère « aux princesses glacées d'un Gustave Moreau », tandis que M. Stuart Merrill n'y voit, « malgré l'incontestable talent musical de M. Charpentier, qu'une transcription de *Tristan et Yseult* pour concierges ».

Quand nous sera-t-il donné de lire un florilège des jugements portés par les musiciens sur les littérateurs ?

J. d'Autrey.

C'est une traduction intégrale des lettres parues précédemment que M. G. Khnopff soumet aujourd'hui au public francais. L'œuvre de Wagner est publiée avec un souci constant de vérité et de clarté, si difficile à soutenir dans une prose de cette espèce. Elle est complète, c'est-à-dire

qu'elle englobe toute la période de la vie du maître qui va de Zurich, en 1853, jusqu'aux heures plus calmes qu'il vécut à Tribschen en 1871, en passant par les séjours intermédiaires de Venise, Lucerne, Paris et Munich. Une partie du premier volume comprend l'émouvant Journal de Venise, le restant, les lettres à Mathilde Wesendonk et à son entourage. Pour un passionné de psychologie, c'est un recueil qu'il faut lire. Il n'est pas musical, en ce sens que la musique y tient un rôle effacé, quoique pas secondaire, car ce qui est typique c'est le mélange constant, dans la pensée de l'écrivain, de ses productions scéniques et de ses sentiments. Toute sa vie ressort de son œuvre dont elle est en quelque sorte le couronnement. On se demande parfois si l'amour irréel, hiératique et compliqué de Tristan ne fut pas un peu le sien, si Mathilde Wesendonk ne se confond pas avec Isolde, et si les conditions ambiantes à la production du chef-d'œuvre de ses drames n'ont pas influé sur cette passion qui semble le chef-d'œuvre de sa vie. En mettant de côté les enthousiasmes immodérés, subits, les exagérations et l'auto-suggestion douloureuse qui dépare infailliblement toute confession intime d'un tempérament original, les pages que M. Khnopff a traduites me semblent surtout remarquables comme révélation philosophique de la genèse de l'œuvre wagnérienne des dernières années. J en soumets certains passages à la logique déductive de M. Marcel Hébert, l'intéressant auteur du *Sentiment religieux dans l'œuvre de Richard Wagner.* Les détails particuliers de la vie active du maître, les soucis, ses lectures, ses amitiés y prennent un caractère plus intime et plus sacré. C'est le Wagner des *lieder* qu'on lit entre les lignes et non pas celui de la Tétralogie. L'homme se dessine plus vivant, plus pur, plus humain dans les *Lettres* que dans n'importe quelle biographie de Glasenapp ou n'importe quel travail théorique comme celui de M. Henri Lichtenberger. Il y a là des pages touchantes, desquelles brusquement se dégage une personnalité encore inconnue de l'auteur de *Parsifal*, et son égoïsme, son ambition, son exclusivisme parviennent souvent à s'y faire aimer. Quoiqu'on ne puisse excuser tout à fait qu'ainsi, malgré sa défense posthume, on ait vulgarisé la mélancolie nuageuse des seuls moments heureux du maître, on reconnaît pourtant le bien qu'une telle publication peut faire à sa mémoire. On aime ce qu'on voit de plus près ; et dans ce cas, les *Lettres,* qui s'unissent si étroitement à l'œuvre, en étendant la sympathie, n'étendront-elles pas de même la compréhension, l'intérêt ? Ce seul motif justifie M. G. Khnopff d'avoir propagé la bonne parole dans les milieux français. Quelques lettres de Mathilde Wesendonk terminent le recueil, et une introduction rapide de M. H. Lichtenberger le présente au lecteur.

Paul Grosfils.



COURRIER DE BRUXELLES

Une poignée de nouvelles.

Deux délicates représentations de la *Servante Maîtresse* de Pergolèse au théâtre Molière. M[lle] Das, de la Monnaie, a été charmante dans le personnage de Zerbine ; sa voix juste, adéquate au rôle et fraîche, a merveilleusement détaillé cette silhouette amusante et factice de la comédie italienne. Un bon point également à M. Achten, le *buffo* muet qui a mimé ses fourberies d'une façon bien originale. La partition avait subi une légère altération, et je reproche fort à M. Gevaert d'avoir orchestré pour les instru-

ments modernes ce délicieux quatuor de Pergolèse. Une matinée musicale comme celle-ci s'adresse toujours à un public averti, c'est pourquoi de très scrupuleuses considérations de respect artistique doivent présider au débit des œuvres qu'on y exécute. La représentation était précédée d'une audition de quelques pages légères de Martini (1780), Lotti (1685) et Milandre (1770), pages toutes fraîches, empreintes du charme poudré du XVIIIe siècle frivole; que MM. Agniez et Kips, du Conservatoire, ont très finement détaillées au clavecin et à la viole de gambe à sept cordes ; il y eut, pour ouvrir la séance, une fastidieuse causerie de M. Ed. Joly sur le sujet représenté.

Aux Concerts populaires, j'ai à enregistrer une assez bonne exécution de *la Mer* de Claude Debussy, qui a obtenu en première audition à Bruxelles un très franc succès. J'aurais préféré voir figurer Debussy au milieu du programme, une vague teinte d'harmonie étant peut-être favorable à l'état d'esprit qui doit présider à l'audition d'une telle symphonie ; et puis il y a des fauteuils que les retardataires remuent bruyamment. Tout cela, c'est un manque de respect pour le maître ; le même sentiment peut-être que celui qui fait reporter aux calendes grecques une exécution de *Pelléas* à la Monnaie, depuis plusieurs années que bien des gens la demandent. Je ne crois pas cependant que MM. Délius et Auguste Dupont (« le fils de celui qui avait tant de talent », comme dit le *Soir*) et leurs orchestrations tapageuses eussent beaucoup souffert en première ligne au programme A noter une fort énergique violoniste, Mlle Stefi Geyer, bonne technicienne, dans une honnête symphonie de Goldmark.

Je tiens encore à signaler le succès négatif d'une *Belgica*, symphonie d'Albert Dupuis, aux Concerts Ysaye, car j'y vois la réalisation de ce que je prédisais, dans une correspondante précédente, aux lecteurs du *Mercure musical*. Voilà où conduit l'exaltation mal avisée de la mauvaise musique nationale, parce que belge.

A la Monnaie, on donne *Werther* ; on répète à la scène le *Chérubin* de Massenet, et on vient de commander au peintre Dubosq les décors de la *Damnation de Faust*. C'est tout.

P. G.



COURRIER DE STUTTGART

De la pantomime.

Je considère comme un grand événement dans la pantomime la révélation de M. Wilhelm-Weidner comme mime. M Weidner, chanteur et comédien, est un homme exquis ; à côté de M. Haas, c'est l'un de nos choristes de l'Opéra qui donne le plus d'espérances. M. Haas étonne par ses yeux brillants et toujours prêts à lancer des feux dans l'ombre. Mais M. Weidner sera, s'il a de l'énergie et de la volonté, un des meilleurs mimes de nos jours. J'en ai vu une quarantaine, et pas des plus mauvais, par exemple, dans la troupe de Mme Charlotte Wiehe. M. Weidner est Allemand et souffre de la maladie allemande ; il veut se cacher, il est trop modeste. Autrement il se serait fait engager ailleurs, car il a beaucoup trop de loisirs ici. Avec un tel talent, il est absolument maladif de rester dans l'ombre. Il est vrai qu'il y a des milliers d'Allemands qui se croient les maîtres du monde. C'est l'autre « maladie allemande », c'est la folie des grandeurs. M. Weidner n'est pas de ceux-là, et on doit regretter qu'il se cache. Le ballet où il s'est révélé s'appelle *Lauretta* ; l'auteur en est notre maître de ballet,

M. Scharf. Cléo de Mérode, qui était à Stuttgart ce jour-là, s'est trouvée empêchée de le voir, mais je suis sûr qu'après l'assez long entretien que j'eus avec elle, l'éminente artiste ira voir M. Weidner la prochaine fois. Il est très bon musicien, et Cléo de Mérode voudrait avoir (elle ne disait pas « fonder »), mais elle voudrait avoir un théâtre où l'on joue des operas et des ballets le même soir. Je lui ai recommandé M. Weidner, et M. le baron Putlitz pourra donner à Cléo de précieuses indications pour son théâtre. En tout cas, ce projet serait réalisable si MM. Isola voulaient se rappeler les grands services que Cleo a rendus à l'Opéra de Paris. MM. Isola, Cléo et Wilhelm Weidnerseraient un ensemble incomparable. Et Cléo resterait alors à Paris. C'est une de mes petites indiscrétions et on m'en saura gré peut-être. On pourra donc retrouver M. Weidner au Théâtre Cléo.

Mais les habitués de ce théâtre à créer s'étonneront de voir Cléo de Mérode en cantatrice wagnérienne. En effet, Cléo me dit qu'elle chante tout le Wagner et qu'il n'y a plus pour elle de difficultés dans cet art. Sa voix est devenue exquise et ample, et si Cléo doit être directrice de son théâtre, elle chantera. A Stuttgart, c'est la cantatrice Sutter qui est une très bonne danseuse, c'est donc le cas contraire. Mlle Sutter joue la *Muette de Portici*, qui est au répertoire.

Pour finir, je fais mes compliments à Mlle Schoenberger, qui a chanté Ortrude dans *Lohengrin*. Elle a été incomparable. C'était vraiment étonnant.

« Sous-off. »



ÉCHOS

Au Conservatoire. — Le Conseil supérieur, réuni le 5 décembre sous la présidence de M. Dujardin-Beaumetz, a présenté en première ligne MM. Lorrain et Engel, en deuxième ligne M. Hettich et Mme Guiraudon-Cain, pour les deux classes de chant qui viennent d'être créées.

Bach jugé par Carmen Sylva. — La reine de Roumanie a conté récemment, dans un journal anglais, les souvenirs musicaux de sa jeunesse.

Pour elle, Bach est le dieu de la musique : « Sa noble, sereine et harmonieuse perfection peut seule me reposer et renouveler mes forces... Le *Clavecin bien tempéré* de Bach est devenu mon livre de dévotion journalier ; c'est avec lui que je commence chaque journée ; dans ce trésor de beaux accords et de belles mélodies, je puise d'immenses joies avant de m'asseoir à ma table de travail. Rien ne pourrait remplacer pour moi ce beau « prélude » au jour qui se lève. Et comme il n'est pas rare que je sois levée moi-même à quatre ou cinq heures du matin, je me mets à mon piano et me livre une heure durant à mes jouissances de prédilection, avec un pieux recueillement, pendant que les autres hommes sont encore plongés dans un profond sommeil. . Tous les autres compositeurs ont leur époque, sont rejetés par la mode, n'agissent pas toujours sur nous. Bach seul embrasse le monde entier et tous les temps ; il nous touche toujours d'aussi près à toute heure, à tous les âges de la vie ; aussi bien pendant les orages de la jeunesse qu'à travers les luttes de la maturité ou quand s'écoulent les années plus calmes de la vieillesse. Tous les secrets pour pénétrer au fond du cœur humain sont entre ses mains ; il excite toutes les passions et nous élève en nous conduisant de la douleur à la joie, de l'espérance au déses-

poir. Sa musique ne nous offre pas seulement les aliments rares et précieux d'une table garnie pour un festin de fête, elle est aussi notre pain quotidien. C'est un inestimable, un superbe présent de cet infatigable bienfaiteur qui ne se reposa jamais et ne passa pas un seul jour sans que sa main prît la plume pour noter ses pensées. »

C'est bien là, en effet, la vraie, la seule manière d'aimer Bach, et voilà une noble page, que bien des critiques musicaux n'auraient pu écrire.

Société Nationale. — Le Comité, renouvelé à la séance du 3 décembre 1905, est composé ainsi qu'il suit : MM. Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Pierre de Bréville ; Roussel, Tournemire, Schmitt ; Ladmirault, Cortot, de Séverac. M. Marcel Labey, présenté par le Comité, est nommé secrétaire à l'unanimité.

Matinées Cluny. — Nous avons eu le plaisir d'entendre Mme Mellot-Joubert interpréter 2 mélodies : l'*Embarquement pour Cythère, le Jardin et la Maison* et *Rosemonde* du distingué compositeur René Chansarel. Nous sommes heureux d'annoncer que cette artiste si sympathique chantera des mélodies du même auteur à l'une des *Soirées d'Art* et à l'une des *Matinées-Danbé.*

Pharmacie musicale. — Plusieurs amateurs, marchands de musique et chefs d'orchestre ont reçu la lettre suivante :

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous informer que la valse tzigane Œil-de-Rigo *vient de paraître pour piano et chant.*

Cette œuvre, particulièrement capiteuse et enveloppante, est destinée à avoir un succès retentissant qui s'affirme du reste chaque jour davantage depuis sa très récente apparition.

Elle se distingue de toute banalité, et ses motifs, tantôt langoureusement tendres, tantôt animés et stimulants, vous tiennent d'un bout à l'autre sous leur charme enjôleur.

Je suis persuadé, Monsieur, qu'il vous sera agréable de prendre connaissance ci-contre des spécimens des deux principaux motifs de cette jolie valse qui, en plus de toutes ses qualités, a l'avantage d'être d'une exécution extrêmement facile.

Veuillez argéer, Monsieur, mes salutations empressées.

X.,

Editeur de musique.

Rien, on le voit, n'y manque, pas même le petit flacon d'échantillons.

Troyes. — Le 19 décembre, aura lieu dans notre ville un concert dirigé par M. Bas, avec le concours de M. Marneff, l'excellent violoncelliste, qui exécutera le *Concerto* de Saint-Saëns.

La Rénovation esthétique publie dans son dernier numéro un prophétique article d'Armande de Polignac (*Musique de scène*) et un beau sonnet de Léon Deubel (*la Musique*), dont les *Poésies* vont paraître en janvier. Prix de souscription : 10 francs, à la *Rénovation esthétique*, 5, rue de Furstemberg, Paris.

Le sottisier musical. — « L'orchestre a exécuté l'index de *Mors et Vita* de Gounod. » — *Le Temps*, 24 novembre 1905 (*Mariage de Mlle Brugère).*

« Une voix inlassable qui, après vingt ans de carrière, est restée jeune et limpide comme si elle venait de naître. » — A. Mangeot dans le *Monde musical*, 30 novembre 1905, page 281.

« Au cours de son dernier passage, il a beaucoup goûté l'*Eau qui court*, d'A. Saint-Georges. » — *Revue musicale*, 30 novembre 1905, p. 573.

« Au splendide concert du 26 novembre, M. Colonne nous a fait entendre, avec l'aimable Symphonie en *sol* de Mozart, la *Russie* de Balakiref » (suit tout le programme du concert Chevillard). — *Revue musicale*, 30 novembre 1905, p. 589

« Dirons-nous qu'il n'est rien après de telles beautés ? Une chose du moins est certaine, c'est que jamais l'admiration ne jaillira plus haut ni avec tant de force. Aussi l'on se demande comment Rossini, qui a encore deux actes à fournir, va s'y prendre pour renouveler ses sources d'invention et de pathétique. Il ne s'y prendra point. Il se laissera faiblir. » — LIONEL DAURIAC, *Rossini*, p. 80.

« Et bientôt, subit et sonore, plein de cris et de bruits d'armes, l'assaillement de la multitude de nouveau se heurte à la cathédrale. » — SAINT-GEORGES DE BOUHELIER, exégèse du *Quasimodo* de M. Casadessus, dans le programme des Concerts Chevillard (3 décembre).

PAN.



PUBLICATIONS RÉCENTES.

Raymond Bouyer : *Le secret de Beethoven*. Paris, Fischbacher.
Michel Brenet : *Palestrina*. Paris, Alcan.
René de Castéra : *Trio* en *ré*. Paris, Edition Mutuelle.
Jean-Baptiste Moreau : *Athalie*. Ed. Charles Bordes, Paris, Schola Cantorum.
— — *Esther*. Ed. Charles Bordes, Paris, Schola Cantorum.
Maurice Ravel : *Sonatine*, pour le piano. Paris, Durand et fils.
Romain Rolland : *La Musique à Paris* (all.). Berlin, Marquardt.
Blanche Selva : *Les Ancêtres du Lys* (Adrien Mithouard). Paris, Edition Mutuelle.



Le Directeur-Gérant : LOUIS LALOY.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie et de Librairie.

TABLE ALPHABÉTIQUE

PAR NOMS D'AUTEURS (1)

1905

(1) Les lettres R. Q. sont l'abréviation de *Revue de la Quinzaine*.

P. SALVATOR PEÏTAVI

EDOUARD PERRIN

ARMANDE DE POLIGNAC

JEAN POUEIGH

J.-G. PROD'HOMME

TABLE DES SOMMAIRES

1905

N° 1. — 15 MAI.

N° 2. — 1er JUIN.

N° 3. — 15 JUIN.

N° 4. — 1er JUILLET.

MERCVRE DE FRANCE

26, rue de Condé, PARIS

PARAIT LE 1er ET LE 15 DE CHAQUE MOIS

SEIZIÈME ANNÉE

Littérature, Poésie, Théâtre, Musique, Peinture, Sculpture, Philosophie, Histoire, Sociologie, Sciences, Voyages, Bibliophilie, Sciences occultes, Critique, Littératures étrangères, Revue de la Quinzaine

La **Revue de la Quinzaine**, qui occupe plus du tiers de chacune des livraisons, comprend un roulement d'environ cinquante rubriques ; elle s'alimente à l'Etranger autant qu'en France, offrant ainsi un nombre considérable de documents, et constitue une sorte « d'Encyclopédie au jour le jour » du mouvement universel des idées.

Prix du numéro : France, **1** fr. **25** net ; Étranger, **1** fr. **50**

ABONNEMENT :

France		*Étranger*	
Un An	25 fr.	Un An	30 fr.
Six Mois	14 fr.	Six Mois	17 fr.
Trois Mois	8 fr.	Trois Mois	10 fr.

SEIZIÈME ANNÉE

Nouvelle série. — Format agrandi.

L'ERMITAGE

Revue de Littérature et d'Art paraissant le 15 de chaque mois.

Directeur : **Édouard Ducoté.** Secrétaire : **Charles Verrier.**

Comité de Rédaction : **Remy de Gourmont, André Gide.**

Le numéro : **UN franc.**

ABONNEMENT FRANCE, Un an, **10** fr. ; Six mois, **5** fr. **50**.
ÉTRANGER, Un an, **12** fr. ; Six mois, **6** fr. **50**.

Envoi d'un Spécimen sur demande accompagnée d'un timbre de **0** fr. **15**.

RÉDACTION ET ADMINISTRATION : **38, rue de Sèvres, 38, PARIS**

CHRONIQUES DE L'ERMITAGE

Chronique générale mensuelle, par M. André Gide. — **Les Poèmes**, par M. Vielé Griffin. — **Les Arts**, par M. Maurice Denis. — **La Musique**, par M. Jacques-Emile Blanche. — **Philosophie, Critique**, par M. Michel Arnaud. — **Les Romans**, par M. Henri Ghéon. — **Le Théâtre**, par Jacques Copeau.

L'Œuvre Internationale

REVUE MENSUELLE D'ART, DE LITTÉRATURE ET DE SOCIOLOGIE

Directeur : **Marcel CLAVIÉ**

LE NUMÉRO : **60** CENTIMES

Abonnements : France. . . **10** fr. — Étranger. . . **12** fr.

DIRECTION ET ADMINISTRATION :

6, rue Cardinet (XVIIe), PARIS

Le Mercure Musical

2, rue de Louvois, 2

PARIS (IIe)

Directeurs : Louis LALOY et Jean MARNOLD

Principaux Collaborateurs :

Pierre AUBRY, Charles BORDES, Raymond BOUYER, Michel BRENET, Ricciotto CANUDO, Gaston CARRAUD, René DE CASTÉRA, Jean CHANTAVOINE, J.-G. ERWYN-CORNÉLIUS, JAQUES-DALCROZE, M. DAUBRESSE, Claude DEBUSSY, Jules ÉCORCHEVILLE, Henry EXPERT, Henry GAUTHIER-VILLARS, Vincent D'INDY, Fr. DE LACERDA, Lionel DE LA LAURENCIE, Ch. LÉANDRE, Gustave LYON, Octave MAUS, Jacques MERALY, le R. P. PEITAVI, André PIRRO, A. DE POLIGNAC, J.-G. PRODHOMME, Odilon REDON, Jules ROUANET, Romain ROLLAND, Gustave SAMAZEUILH, Louis DE SERRES, Martial TENEO, Emile VUILLERMOZ, C.-M. WIDOR, Colette WILLY.

Entretiens avec M. Croche : Claude DEBUSSY.
Les Vrilles de la Vigne : Colette WILLY.
Pensées d'ailleurs : Armande DE POLIGNAC.
Miettes historiques : Martial TENEO.

REVUE DE LA QUINZAINE :

Moyen âge : Pierre Aubry.
Renaissance : Henry Expert.
XVIIe et XVIIIe siècle : Lionel de la Laurencie.
Folk-lore : Pierre Aubry.
Science et théorie musicales : Jean Marnold.
Allemagne : Romain Rolland.
Angleterre : X. Marcel Boulestin.
Belgique : Paul Grosfils.
Espagne et Portugal : Fr. de Lacerda.
États-Unis d'Amérique : Ch.-W. Lœffler.
Italie : Romain Rolland.
Russie et pays slaves : Louis Laloy.
Suède et pays scandinaves : André Pirro.
Orient : Pierre Aubry.

DÉPOSITAIRES DU « MERCURE MUSICAL »

PARIS.

Flammarion et Vaillant :
Galeries de l'Odéon.
36 *bis*, avenue de l'Opéra.
20, rue des Mathurins.
Boulinier, 19, boulevard Saint-Michel.
Briquet, 34 et 40, boulevard Haussmann.
Floury, 1, boulevard des Capucines.
Lafontaine, 4, rue Rougemont.
Martin, 3, faubourg Saint-Honoré.
Rey, 8, boulevard des Italiens.
Stock, place du Théâtre-Français.
Kiosque 70, 10, boulevard Saint-Denis.
— 213, Grand-Hôtel, boul. des Capucines.
— 296, 18, boulevard Poissonnière.

PROVINCE.

Amiens : Lenoir-Bayard, Galeries du Commerce.
Clermont-Ferrand : Soulacroup-Ligier, 11 *bis*, rue Pascal.
Lyon : Jamin frères, 10, rue du Président-Carnot.
Marseille : Carbonel, 27, rue Saint-Ferréol.
Montpellier : Lapeyrie, 22, rue de la Loge.
Nancy : Dupont-Metzner, 7, rue Gambetta.
Nice : Brillet, 35, boulevard Dubouchage.
Nîmes : Thibaud.
Reims : Mennesson, 10, rue Carnot.
Roubaix : Marcelli, 3, rue du Bois.
Toulouse : Société Martin, 72, rue de la Pomme.
Valence : Dureau.

ÉTRANGER.

Bruxelles : Spineux, 62, Montagne-de-la-Cour.
Gênes : Rizzi et Cie, 43, Galeries Mazzini.
Madrid : Fernando Fe, 2, Carrera de San-Jeronimo.
Strasbourg : Wolf, 24, rue de la Mésange.
Stuttgart : O. Eisele, 26, Bapserwald strasse


BOSTON PUBLIC LIBRARY
3 9999 06607 737 9

B. P. L. Bindery,
MAY 31 1906

